

BOCETO PARA UN PROTOCOLO  
...HACERPENSARHACERPENSAR...  
DESDE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



ZAIRA ESPÍRITU

*Boceto para un protocolo  
...hacerpensarhacerpensar...  
desde la investigación artística*

D.R. © 2018 La compiladora. Los entrevistados.

Fotografía de portada: *Sin nombre*, de la serie *Hombre de ninguna parte*,  
Pericles Lavat.

Diseño y formación: Efraím Blanco ([efra@lenguadediablo.com](mailto:efra@lenguadediablo.com))

Primera edición digital 2018

Todos los derechos reservados, incluida la reproducción en cualquier forma.

*All rights reserved, including the right to reproduce this book, or portions thereof, in any form.*



Centro  
Morelense  
de las Artes

“Esta Publicación se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2016”.

Boceto para un protocolo  
*...hacerpensarhacerpensar...*  
desde la investigación artística

Zaira Espíritu

EDITORIAL  
**CACOMIXTLE**

The logo for Editorial Cacomixtle features a stylized graphic element below the word 'CACOMIXTLE'. This graphic consists of a series of curved, overlapping lines that resemble a stylized 'M' or a series of arches, rendered in a dark grey color.

# Índice

## 5. Introducción

### **PRIMERA parte. Investigación artística e investigar para crear**

**31.** *Investigar a través de los sentidos, la fascinación y la fantasía*, Mi encuentro con Ariel Guzik

**43.** *Investigación artística como socialización del conocimiento*, Leonardo Aranda

**65.** *Encarnación de ideas*, Lorena Wolffer

**85.** *La investigación como pieza*, Minerva Cuevas

**103.** *Exploraciones nómadas: crear entre disciplinas*, Gilberto Esparza

**117.** *Sentir que existo. Creación, conocimiento metacognitivo e interdisciplina*, Norma Elena Arredondo

### **SEGUNDA parte. Maestro en arte: entre la estructura y la ruptura**

**141.** *Preguntar en voz alta. Producción artística, educación, profesionalización*, Gerardo Suter

**161.** *Afectos, convivencia y educación artística*, Magali Lara

**175.** *Lugar de encuentro. Reflexiones en torno a una Maestría en Producción Artística*

**197.** *Crear es como contar un buen chiste. Arte entre la academia, lo poético y el disfrute*

**215.** *Descubrir, transformar y crear desde la música*, Savarthasiddh Uribe Moreno

### **TERCERA parte. Proyectos vivos para el intercambio de conocimiento**

**231.** *Medialabmx: interdisciplina, creación e investigación*

**245.** *Arte contemporáneo como producción social colectiva, Equipo curatorial de Casa Vecina*

**267.** **Reflexiones finales**

**277.** **Agradecimientos**

**279.** **Bibliografía**

## Introducción

### De espectadora a partícipe de la creación

Lo que atrajo mi atención hacia ese universo denominado arte fue que a través de él se abría la posibilidad de crear, paralela pero alterna a la realidad, otras maneras de imaginarla y experimentarla. Mi primer contacto con el arte fue a través de la música, el cine y el teatro, como espectadora, siguieron la literatura y la escritura, medios desde donde comencé a crear pese a no ser consciente de ello, finalmente se sumaron las artes visuales, mi aproximación a ellas se dio desde la investigación académica y la docencia.

En la adolescencia, etapa en la que diversas manifestaciones del arte trajeron a mi vida nuevas experiencias, ideas y búsquedas, el arte para mí representaba un conjunto de disciplinas especialmente vinculadas a las bellas artes, presentadas en espacios “legítimamente artísticos”, museos, teatros, salas de concierto, y todas creadas por personas denominadas artistas. Mi creencia entonces respecto al arte estaba definida y estrechamente ligada solo a la producción de objetos y espectáculos muy concretos: danza, teatro, pintura, música, escultura que parecían requerir para su creación casi exclusivamente de habilidades, destrezas o talentos técnicos y corporales con los que se nacía y era necesario aprender a perfeccionar desde la lógica, parámetros y métodos de cada disciplina. En suma, concebía al arte como un grupo de expresiones diferenciadas, las cuales experimentaba en su conjunto como espectadora.

Estas primeras creencias respecto al arte, sumadas a mi no incursionar formalmente en la educación artística especializada, debido a que yo pensaba no haber nacido con la habilidad para pintar, esculpir, pararme en puntas, tocar un violín o reproducir idénticamente un rostro a través del dibujo. Repercutieron en que durante

algún tiempo mi participación en el mundo del arte fuera principalmente como contempladora y consumidora.

De aquella época adolescente, la experiencia misma de aprender y conocer de y sobre un mundo que se me revelaba como nuevo era lo que más me entusiasmaba y despertaba en mí sorpresa y asombro.

Hoy me doy cuenta que parte de lo que me hizo transitar del ser solo espectadora a participar en y del arte fue el intercambio de ideas en torno a lo detonado por proyectos artísticos que permiten generar diálogos, interrogantes, construir vínculos, socializarlos e imaginar y pensar otras prácticas e ideas a partir de los elementos que visibilizan o ponen a disposición.

El contenido de esta publicación es el resultado de la construcción de relaciones con una serie de artistas a través de los distintos proyectos que desarrollan, muchos de los cuales permiten e impulsan a crear a partir de su trabajo y acercan esta experiencia a quienes regularmente no participan, no se consideran o no son considerados por diferentes razones dentro de los campos especializados del arte. Mi contacto con estos artistas comenzó en algunos casos incluso antes de conocerlos, inició en el momento en el que sus proyectos me permitieron dialogar con ellos, construir mis propias búsquedas, sumarme a sus interrogantes o ampliarlas desde otros lenguajes, propósitos, medios y lugares.

### **La experiencia del *Diálogo en la oscuridad***

*Diálogo en la oscuridad* es el primer proyecto, que hoy puedo llamar interdisciplinario, del que en su momento recuerdo no haber tenido parámetros para clasificarlo dentro de alguna disciplina artística, del que por mucho tiempo no supe quién era su autor o autora

y que rompió por completo con lo que estaba acostumbrada a “ver” en un museo. Pero también fue la primera propuesta que generó en mí una experiencia corporal tan fuerte: la de quedarse súbitamente sin visión, que hasta hoy persiste en mí de una manera muy vívida tanto en la mente como en el cuerpo y que, en aquel momento, me permitió conocer de cerca otro mundo: el de los invidentes y poder ser empática con ellos, ser más consciente del uso de mis sentidos y reflexionar respecto a un mundo que privilegia la visión como el principal sentido constructor de percepciones estéticas.

Sobre *Diálogo en la oscuridad*, exposición-experiencia construida y presentada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2004, Mercedes Iturbe, entonces directora del recinto, diría en conferencia de prensa sobre el proyecto:

Es totalmente diferente a lo que se puede apreciar en un museo, porque es una exposición que sucede en plena oscuridad y no hay precisamente una obra que apreciar. No obstante, contiene un alto contenido estético, pues está vinculada con la más alta expresión del arte al poner a prueba el aprecio de nuestros sentidos.<sup>1</sup>

Esta propuesta se volvió muy significativa porque amplió mis nociones sobre la experiencia artística. Tiempo después sabría que el proyecto fue desarrollado por el alemán Andreas Heinecke, creador interdisciplinario cuya formación transita entre la literatura, la historia, el periodismo y la filosofía. La experiencia que detona *Diálogos en la oscuridad* articula una serie de elementos que marcan

---

1 Véase: Sánchez, Alejandra, “En la oscuridad buscan despertar otros sentidos”, en *Crónica*, 16 de julio de 2004, <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/134654.html>

en mí el camino hacia dejar de ver el arte sólo como una suma de obras, lugares y personas un tanto desarticuladas, para empezar a considerarlo como una forma de ...*hacerpensarharcerpensar...* por la que distintos entes creativos exploran, orquestan e imaginan otras posibilidades, escenarios, formas, intenciones para relacionar, articular y ensamblar materia, espacios, formas, emociones, personas... y detonar nuevos saberes, de distinto orden, sobre el mundo, los otros y nosotros mismos.

Los conceptos se van llenando de sentido a través de las prácticas; comencé entonces a invertir un poco el modelo para aproximarme a la reflexión sobre el ...*hacerpensarhacerpensar...* de aquello que distintos sujetos y grupos nombramos arte. Dejé de buscar y preocuparme por encontrar una única definición de arte o planteamiento teórico que lograra englobar, explicar o dar cuenta de todas las experiencias, prácticas y propuestas que parecían moverse en esta dimensión. Volqué mi atención entonces hacia el estudio respecto a cómo se construyen, las dimensiones que mueven, los saberes que producen y cómo circulan o se comparten proyectos y prácticas que transforman, suman, replantean, amplían e infieren sobre los sentidos y usos de aquello que denominamos arte, entendiéndolo como un concepto vivo.

*Diálogo en la oscuridad* marca en mi memoria un punto importante en este proceso de aproximación al arte como una manera de ...*hacerpensarhacerpensar...* y no sólo como una suma de disciplinas definidas especialmente desde las bellas artes vinculadas a técnicas y productos culturales muy específicos. Enfoque desde el que me permití explorar otros proyectos que ampliaron mi experiencia artística del mundo a través de un planteamiento y aproximación distinta a acciones como caminar, cocinar, jugar, comer, conversar, a objetos cotidianos o respecto a explorar los espacios desde

otros ángulos, y que si bien no en todos los casos son legitimados o buscan legitimarse dentro de algún campo del arte y/o gremio artístico, sí abren la posibilidad a más y diversos entes creativos de darse permiso de crear, creer en lo que crean, experimentar y ser partícipes del quehacer artístico, de ese ...*hacerpensarhacerpensar...* desde la libertad, la imaginación, el disfrute, el placer...

### **Darse permiso de cruzar el límite**

Mi incursión en el ámbito académico de la Antropología Social suscitó un reencuentro con el arte contemporáneo. El estudio y aproximación al arte contemporáneo a través de la antropología me llevaron a observar con más atención la dimensión artística-estética en las prácticas y expresiones de la cultura contemporánea: fiestas populares como acciones colectivas *performáticas*, el ingenio de la gráfica urbana y el uso creativo de los oficios. Al mismo tiempo, encontré que las prácticas artísticas contemporáneas dejaban no solo ver, sino explorar y experimentar, convertir en vivencias, aspectos y situaciones que daban mucha luz sobre conceptos y fenómenos estudiados en la antropología: como las cuestiones de género que explora Lorena Wolffer desde su trabajo, repensar el ejercicio de la ciudadanía a partir del uso de las nuevas tecnologías mediante los proyectos de *Medialabmx*, conocer algunas implicaciones de las prácticas corporativas en las urbes a través del trabajo de Minerva Cuevas, o poder observar las dinámicas sobre el uso y apropiación creativa de un territorio a través de las distintas propuestas apoyadas o detonadas por el Centro Cultural Casa Vecina.

Acercarme a este tipo de proyectos, varios de ellos abordados por los artistas en esta investigación, cada uno en su momento cuestionó, rompió y amplió mis creencias sobre lo posible en el arte. Colo-

cándome frente a lo que para mí eran otras formas de crear, pensar el arte y relacionarme con él. Una serie de proyectos no definidos exclusivamente por el uso de una técnica, la denominación de quien los realiza o el espacio en el que tienen lugar. De hecho, justo eso es lo que a veces los coloca en un espacio ambiguo para unos, problemático para otros, indefinido, un terreno que detona infinidad de interrogantes e incertidumbres, pero también sorpresas y asombro, una serie de expresiones que incitan a ser exploradas.

Esos proyectos que me mueven a hacer esta investigación, definidos por algunos como inter o transdisciplinarios, plantean o llevan a pensar el arte como una forma de posicionarse ante el mundo en la que el ejercicio de la libertad, la exploración-búsqueda constante de otras aproximaciones a temas diversos, la investigación desde el hacer y experimentar, así como el asignar funciones o poner en situaciones distintas a personas, lugares, objetos, formas y acciones; se revelan en varios de ellos como elementos constantes que aparecen y se vislumbran de diferentes maneras.

De lo anterior, mi interés por indagar respecto a cómo construyen su sentido y se configuran dichos proyectos, la postura respecto al arte de la que parten, lo que les interesa explorar, cómo se vinculan y generan intercambios con otras disciplinas, sus formas de hacer y conocer. Es decir, qué elementos, creencias y prácticas permiten construir propuestas que dan, detonan o abren la posibilidad a otros de crear y participar de la creación para dejarnos ver que todos en algún momento o situación podemos sumar a ella y sus formas para, a través de ello, ampliar los límites de la creación artística y nuestros propios límites.

Me interesa explorar este tipo de proyectos porque ofrecen la posibilidad de emprender búsquedas que llevan a hallazgos. Deseo indagar respecto a los procesos e ideas que los llevaron a darse per-

miso para ampliar los territorios desde donde crean, cómo construyen o utilizan métodos propios para explorar terrenos nuevos, dar salida a los hallazgos y hacerlos visibles. Lo que los artistas nos comparten en esta publicación finalmente no es una fórmula o método concreto para investigar en las artes, sino la experiencia de la búsqueda, el proceso de experimentar distintas maneras de investigar que dan sentido a ese concepto desde su uso en el hacer y crear. Por lo que este documento no es un manual o guía sobre cómo hacer investigación para producir arte, sino un registro de distintas maneras de utilizar y vivir la investigación desde un espacio de libertad llamado arte, sobre cómo distintos creadores dotan de sentido a la noción de investigación artística desde su hacer y pensar.

Esta publicación registra a través de entrevistas realizadas a un grupo de creadores-investigadores que se desenvuelven en distintos ámbitos (creación artística, curaduría, gestión, investigación académica, docencia...) una diversidad de aproximaciones a la investigación artística desde las cuales nos comparten herramientas, ideas, procesos, interrogantes, formas de trabajo y estrategias de creación que pueden llegar a detonar y ser punto de partida para iniciar búsquedas propias desde las que muy probablemente sea posible generar otras formas de trabajo que permitan a quienes les sean útiles, congruentes o les hagan sentido aproximarse y explorar nuevos y propios métodos de trabajo que los lleven a hallazgos formales, emocionales, conceptuales, espaciales, personales, sociales desde su quehacer creativo.

## **Dar vida a los conceptos**

Primero me aproximé al arte como consumidora, como espectadora y sin vivir o asumir una postura frente a él. Después lo hice

desde su análisis teórico, ya que el hacer arte o intervenir en él me parecía asunto de unos cuantos, por lo que intentar comprenderlo en una dimensión teórica y académica me permitió acercarme a su producción, a su hacer, a aquellos elementos donde se construye su sentido. Paradójicamente ese acercamiento teórico-académico poco a poco me hizo pasar del estudio y análisis de las expresiones artísticas desde la distancia objetiva de investigadora, a experimentarlas e ir adquiriendo significado en su práctica. Acercamiento que permite encontrar en el quehacer creativo otras formas de pensar y analizar el arte a partir de un diálogo entre lo teórico y la construcción de nuevos saberes y experiencias.

La aproximación al trabajo de artistas que desde sus propuestas y acciones investigan sobre temas y situaciones diversas, a veces más vinculados a otras disciplinas consideradas no artísticas, se dio también por una necesidad de dotar de vida y dar un mayor sentido de realidad y proximidad a nociones teóricas. Mi formación académica como comunicadora social y antropóloga me puso frente a un complejo universo teórico que sirve de marco para analizar distintos fenómenos de la realidad. Sin embargo, logré trasladar el plano de lo teórico, las ideas y “lo intangible”, a la experiencia y tener mayor claridad respecto algunas nociones y teorías cuando pude verlas materializadas o puestas en práctica, desde ahí es que me fue posible comprenderlas mejor y adquirieron más sentido.

Pero en particular llevar a la práctica o materializar ciertos conceptos en proyectos artísticos, me colocaron en un lugar entre la realidad y la posibilidad, entre la comprensión del concepto vuelto experiencia y la oportunidad de ampliarlo, cuestionarlo o replantearlo desde una acción creativa, al convertirse en una vivencia que guarda relación con la realidad pero la trasciende.

Por ello, el lugar desde el que me ha sido posible pensar y re-

unir ideas en apariencia disímiles pero que para mí adquieren congruencia desde su articulación en la práctica, es esa forma de hacer-pensar que puede ser denominada como investigación artística. Desde ahí también he podido conocer, pensar, imaginar y ser parte de proyectos abiertos, vivos e interdisciplinarios que permiten experimentar y aproximarse a vivencias, contextos, emociones, personas, saberes y lugares capaces de transformar nuestras maneras de actuar y relacionarnos con el mundo.

El proceso de construcción de esta publicación me ha permitido explorar diferentes formas de investigar desde las artes. Así mismo, es el resultado de una serie de entrevistas, charlas y experiencias que a lo largo de un año sostuve con diferentes artistas, investigadores, gestores culturales, curadores y sujetos creativos de entre los cuales varios de ellos desarrollan más de una de estas actividades, junto a los cuales fui explorando desde su *...hacer-pensarhacerpensar...* las posibilidades, encuentros, desencuentros, cuestionamientos, dudas y búsquedas respecto a la investigación en la creación.

Indagar para mí siempre ha implicado moverme y cambiar de lugar para mirar desde otro ángulo, dialogar con otros y salir de una zona de confort. Tras realizar esta exploración me queda claro que no hay una única forma o método de investigación artística, más bien, justo la libertad que otorga el arte de crear, adaptar, cuestionar y replantear diversos métodos es lo que lo configura como un medio y recurso para extender, acercarse, incorporar y permitirse construir nuevos saberes. Es decir, conocer, aproximarme a la forma de trabajo de artistas que investigan al crear y trabajan de forma interdisciplinaria más que certezas me llevaron a construir nuevas interrogantes, a imaginar otros lugares y prácticas creativas desde donde detonar vivencias y saberes diversos.

Después de esta experiencia de aproximación a distintas formas de pensar el papel de la investigación en las artes y observar las posibilidades de llevarlas a su realización, puedo decir que el intercambio de ideas, enfrentarse y dialogar con otras maneras de pensar, estar abiertos a poner en duda o replantear la forma en que se vive y piensa el mundo —incluido el del arte— son aspectos que están íntimamente relacionados con la exploración artística. Por ello no es gratuito que la entrevista, una forma de diálogo, sea el medio por el que he planteado este acercamiento a distintos creadores, sus formas de concebir y llevar al hacer sus indagaciones artísticas, pues es la manera que encuentro más congruente para dejar que las diversas voces que componen esta publicación suenen, ya que cada voz nos remite no sólo a una forma de crear, sino a una manera de construir relaciones desde y con el arte, con el mundo, del creador consigo mismo y con su entorno.

## **Investigación y libertad creadora**

Si comparten la idea de que a través del arte nos relacionamos con el mundo, con otros y nosotros mismos; entonces ser conscientes, reflexivos y críticos respecto a qué es lo que nutre y mueve algunas prácticas artísticas y la forma en la que son construidas, presentadas, pensadas, la manera en que circulan y se socializan. Ello implica, así mismo, profundizar, analizar y/o cuestionarnos respecto al tipo de relaciones sociales, vínculos, experiencias y saberes que estamos detonando o construyendo a través de la puesta en práctica de aquello que pensamos, imaginamos y creamos desde ese espacio de libertad que muchos designamos como arte.

Autores como el historiador Larry Shiner y el sociólogo Pierre Bourdieu señalaron que con la construcción del mundo-campo del

arte moderno, a finales del Siglo XVIII, desde una mirada romántica los artistas parecieron ganar libertad para crear y experimentar, siempre y cuando dicha creación y experimentación siguiera ciertos cánones legitimados por las reglas de un campo del arte imperante en distintos periodos y épocas. Es aquello a lo que Bourdieu se refería como “transgredir legítimamente las ‘reglas del arte’”<sup>2</sup>. Es decir, romper sin rebasar ciertos límites que parecen marcar la pertenencia a un determinado campo o gremio del arte.

La noción moderna del arte, como expresión de la modernidad no escapa a la contradicción. La libertad lleva a la experimentación, la experimentación al cuestionamiento y dichos cuestionamientos pueden conducir a los creadores a lugares desconocidos, poco explorados, liminales o indefinibles que es posible les valgan ser cuestionados o excluidos por el propio mundo del arte que los movió a ser libres y experimentar. Pero al mismo tiempo, trascender límites desde otras prácticas artísticas también representa una posibilidad de experimentación y ampliación de las búsquedas creativas que encuentra su sentido en ser, en realizarse, en lo que producen; trascendiendo así de alguna manera la angustia de la denominación y legitimación artística para adquirir significado en lo que producen en nosotros y otros al ser creadas y vividas.

En este marco, la investigación artística o la creación como proceso de investigación, no se puede abordar desde una mera definición, puesto que adquiere sentido y se nutre a través del hacer-pensar de diferentes y diversos entes creativos. Representa una forma de construir y/o aproximarse a saberes emocionales, racionales, corporales, teóricos, afectivos, sensoriales, intuitivos... a través de

---

2 Bourdieu, Pierre (2011) “Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Argentina, p. 30.

la experimentación de nuevas y distintas formas creativas de acercarnos a la realidad y que nos permiten ampliar sus límites.

Investigar implica descubrir algo, sin embargo, desde un pensamiento moderno que dividió la producción, apropiación, difusión y puesta en práctica de saberes desde la configuración de distintos y diferenciados campos del conocimiento, tendió a configurar métodos especializados para acercarse a una realidad a estudiar. El descubrir algo suele estar ligado al movimiento y desplazamiento. Movernos a través de otros lugares, situaciones y conocimientos nos permite encontrar cosas diferentes. Salir de nuestra zona de confort puede producir una crisis pero también nuevos hallazgos. De hecho, el filósofo Zygmunt Bauman, citando a José Ortega y Gasset, destaca que “(...) el poeta agranda el mundo al añadir a la realidad nuevos continentes de imaginación (la palabra “autor”, viene de *auctor* - el que aumenta (...)).”<sup>3</sup>

Las disciplinas modernas al seguir sus métodos hacen descubrimientos que a la larga se vuelven planteamientos teóricos que brindan herramientas para explorar el mundo. Sin embargo, la realidad suele avanzar más rápido que la teoría y ciertos métodos para explorarla, como plantea Néstor García Canclini<sup>4</sup> suceden cosas a nuestro alrededor para las que no tenemos aún conceptos pero que se pueden expresar desde otros lenguajes (sonidos, materia, texturas, olores, sensaciones...). Esta realidad vasta y cambiante nos reta o lleva no solo a seguir ciertos métodos, sino a ampliarlos, cuestionarlos, combinarlos, ponerlos en contextos distintos, es decir, nos lleva a crear métodos. Nos impulsa a pensar, imaginar, construir y

<sup>3</sup> Bauman, Zygmunt (2007) “Arte, muerte y postmodernidad”, en *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, p. 17.

<sup>4</sup> García Canclini, Néstor (2010) “Estética y ciencias sociales: dudas convergentes”, en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Madrid, pp. 29-63.

poner en práctica otras formas de aproximarnos a nuevos temas o a temas cotidianos pero desde otras perspectivas.

No obstante, el pensamiento disciplinar suele ser muy estricto con los métodos a seguir, de ahí mi interés por explorar las posibilidades de indagar sobre la realidad desde la investigación artística, considerando que como lo menciona Lucina Jiménez “El arte es el ámbito privilegiado del pensamiento creativo, es decir, de esa forma libre y diversa de interpretación, interpelación e interacción con la realidad”.<sup>5</sup>

En este sentido, la libertad en el arte no es una condición, la libertad es un ejercicio constante de darse permiso de hacer y crear desde territorios con reglas aun no bien definidas dado que se vinculan a búsquedas y hallazgos muy particulares, colocando muchos veces ese hacer y crear en una dimensión híbrida, interdisciplinaria o liminal, pero con sentido para quien o quienes la producen y experimentan. La exploración y puesta en práctica de la libertad creativa implica cruzar lenguajes distintos, imaginar apelando a diferentes lógicas, jugar, colaborar, dejarse guiar por la intuición, soltar ciertas expectativas, ser tolerantes a la frustración, perder el miedo a ser excluidos por no entrar en una categoría, perder el temor a disfrutar y creer en lo que se hace y crea. Investigar lleva a indagar, esto puede implicar pasar límites, desde el cruce de esos límites cabe la posibilidad de ejercer una libertad creadora. Investigar desde la creación o investigar creando probablemente conlleva pasar de la noción de artista —como denominación desde un determinado campo del arte— al “ser” artistas en tanto que sujetos libres de experimentar, crear y creer en lo que hacen. Aquellos que buscan espacios de libertad para “hacer de su hacer un placer”.

---

5 Jiménez, Lucina (2004) “Presentación” en Interdisciplina, escuela y arte, CONACULTA-CENART, México, p. 15.

## **Anécdotas sobre la enseñanza de la investigación artística**

El deseo por realizar esta investigación también encuentra su origen en mi experiencia como docente en dos escuelas de arte en la ciudad de Cuernavaca, Morelos: el Centro Morelense de las Artes (CMA) y Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Instituciones en las que desde hace algunos años imparto seminarios de investigación y asignaturas relacionadas con la teoría y gestión del arte contemporáneo. Desde el inicio, un aspecto que llamó mi atención al incorporarme al ámbito de la enseñanza artística universitaria fue la desarticulación entre las asignaturas teóricas y metodológicas y los talleres de creación y producción artística. Percibí una especie de división entre el hacer y pensar. Por otro lado, también parecía haber una diferenciación entre los profesores teóricos y los artistas.

Esta aparente separación produjo en mí una serie de reflexiones, por un lado, respecto a cómo concebir y configurar un programa de investigación, no solo de una asignatura, que permita articular saberes teóricos, experiencias personales, sociales y la creación a través de proyectos artísticos integrales. Y, por otro, pensar las implicaciones, aportes, límites y retos que plantea al ejercicio de la libertad creadora ante la tendencia a academizar la investigación en las artes. Fenómeno ligado a la profesionalización de la educación artística, en la que parece que para legitimar las prácticas artísticas dentro del ámbito académico se les solicita o exige hasta cierto punto utilizar métodos, procesos y formatos para investigar que den cuenta del proceso de creación como resultado de planteamientos y aproximaciones organizadas y estructuradas siguiendo modelos de investigación de disciplinas consideradas científicas. Cuando en la realidad explorar a través del arte puede llegar a rom-

per, cuestionar o replantear, desde el ejercicio de la libertad de la que goza, un método y estructura científica.

Respecto a lo anterior, me di cuenta que a algunos alumnos de artes o artistas con los que he trabajado el tratar de seguir estructuras y métodos para organizar, pensar y desarrollar una investigación ligada o llevada a un proyecto creativo les generaba confusión, ansiedad y bloqueos. Esto quizás porque algunos de los modelos y procesos para investigar en las artes en su mayoría no parten de la reflexión sobre las diversas formas de hacer desde el arte, sino que “adaptan” métodos, modelos y estrategias de investigación de otras disciplinas, principalmente ligadas a las ciencias sociales y humanidades.

Observé también que algunas ideas, nociones y postulados teóricos resultaban muy complejos para los estudiantes, entre otras cosas, principalmente porque les parecían muy lejanos a su realidad. Sin embargo, encontré que cuando la reflexión teórica se correspondía con su hacer artístico adquiría sentido para ellos. Desde este panorama, uno de los retos para articular teoría-investigación-práctica artística es el trascender la ilustración de la teoría, es decir, en términos muy burdos, pintar un retrato de Carlos Marx no implica haber comprendido el marxismo. Con trascender la ilustración de la teoría me refiero a —y no solo a partir conocimientos académicos, sino también desde la exploración de diferentes saberes, emociones e información— construir un pensamiento crítico, reflexivo y una serie de posturas que se pongan en práctica y lleguen a ser visibilizadas desde las prácticas artísticas.

En este contexto, el mayor desafío no es el de que los estudiantes de artes aprendan métodos, maneras de citar y técnicas de investigación, o que memoricen nombres de autores y libros, o que lean; uno de los mayores desafíos es detonar estrategias para que

se interesen en hacer investigación, en el sentido de indagar y conocer qué les gusta explorar, qué los mueve a descubrir cosas nuevas, desde qué postura están creando y qué desean decir con lo que hacen. El primer reto es suscitar el deseo de investigar sobre ellos mismos y los temas que los motivan a crear. Me parece que esa primera exploración logra aproximarlos, desde sus propios intereses, respondiendo a sus búsquedas y por consecuencia, a una serie de referentes, autores, artistas, saberes e incluso otras disciplinas que van dando congruencia a su producción artística y dotándolos de una seguridad en el experimentar desde la creación.

La constante disociación entre el hacer y pensar, investigar y crear, aunado a un sistema educativo que promueve más el seguir lineamientos y reglas que la exploración-investigación, convierte en una actividad más compleja crear-investigar libremente que seguir preceptos. Desde mi experiencia docente, resulta más complejo y hasta confuso para los alumnos investigar cuando se les da libertad temática y de creación, que cuando se les asigna un tema y medio específico para abordarla y resolverla. Quizá porque ejercer dicha libertad implica indagar para darse permiso de crear desde sus propias exploraciones, dotarlas de sentido, pero también conlleva sortear el temor a no responder a las expectativas de otros y ser cuestionado.

Por todas las razones antes dichas, aunque no de manera exclusiva, esta investigación está dirigida especialmente a aquellos que se están formando como artistas o comienzan a indagar desde las artes otras maneras de construir, hacer circular e intercambiar saberes. Me parece que una aproximación a la investigación artística más allá de un enfoque teórico o de corte académico el abordarla desde el cómo la piensan, ponen en escena, los acuerdos, desacuerdos, debates y dudas que abren y plantean diferentes acto-

res desde su hacer y decir —justo lo contrario a construir una serie de parámetros o un modelo a cumplir para hacer investigación en las artes— puede abrir el diálogo con uno mismo a partir del encuentro con las ideas de otros (creadores, gestores, investigadores) a través de este texto, que de pauta para tomar postura respecto a lo que los distintos sujetos aquí plantean y, ya sea desde el acuerdo, desacuerdo, la duda o la creencia en lo que hacen, construir planteamientos propios.

Así mismo, quizás porque quienes comparten sus conocimientos y experiencias en esta publicación abordan y han experimentado la investigación artística como un proceso en el que hay aciertos y desaciertos, incertidumbre, aspectos que funcionan y otros que frustran, reconocimiento, pero también críticas, estructura y sorpresa, acciones guiadas por la razón y la intuición... probablemente sirva este texto a algunos como motor y/o provocación para aventurarse a crear o hacer desde ese lugar aún no explorado pero lleno de posibilidades.

## **La búsqueda como lugar de encuentro**

Las personas a las que decidí entrevistar para indagar en sus procesos de trabajo y proyectos son aquellas que de alguna manera guardan correspondencia o relación con diferentes búsquedas personales emprendidas a través del arte o en torno a éste. Quienes participan en esta investigación nos aproximan a sus exploraciones y retos para pensar el arte y la reflexión sobre la investigación artística. En sus búsquedas encontré en diferentes contextos y periodos coincidencias con mis búsquedas o inquietudes en común. Sin embargo, este coincidir con ellos es consecuencia de una serie de intercambios, encuentros y desencuentros ligados a procesos

colectivos vinculados a un transitar por o participar de hechos o escenarios que me permitieron, de manera directa o indirecta, establecer una relación con quienes construí un diálogo a través de esta investigación.

Si bien el argumento de selección resulta muy personal, la trayectoria que me lleva a encontrarme con este grupo de artistas-investigadores, creadores, gestores, curadores, académicos-docentes del arte... está ligada a una serie de procesos que considero no solo marcan mi historia, sino que probablemente se cruzan con los caminos andados por muchos otros y se corresponden con una serie de eventos suscitados en torno al arte en México a finales de la década de los años noventa, entre los cuales para mí destacan como detonantes que dan sentido a esta investigación: la formación de colectivos integrados por jóvenes creadores o grupos interdisciplinarios, la vuelta a explorar otros espacios no tradicionales desde prácticas artísticas —departamentos, casas en desuso, mercados, locales comerciales diversos reutilizados, espacios públicos— la proliferación de festivales de arte a partir de temas concretos, frontera, periferia, diversidad, memoria, entre otros, y orquestados por iniciativa de creadores y gestores como espacios de encuentro e intercambio de ideas, el nacimiento de espacios y proyectos de creación-exhibición independientes abiertos a la exploración artística, proliferación de proyectos de arte social, así como una mayor estetización de la sociedad, la incursión de artistas en otras áreas del conocimiento y en la investigación a través de programas de maestría y doctorado con una perspectiva inter y transdisciplinaria, una apertura y mayor interés a estudiar temas sobre el arte en la filosofía, sociología, psicología, antropología, neurociencia...y la creación dentro de las universidades de programas de maestría y doctorado en producción artística.

Si bien en esta investigación mi aproximación a cada creador y sus trabajos o proyectos refleja en gran medida el camino particular que he seguido en la exploración y reflexión sobre la investigación artística y mis inquietudes en torno a esta. En un sentido más amplio, muy probablemente, así como a mí conocer más sobre las diferentes perspectivas de estos creadores me llevó a ampliar, replantear, cuestionar, pensar en otras dimensiones de la investigación artística e incluso a aventurarme a realizar nuevos proyectos, quizá para otros también este material puede ser una oportunidad para conocer, acercarse, interrogar, extender las nociones sobre la creación artística como investigación.

La selección de quienes aparecen en esta publicación no surge desde parámetros académicos, sino que, como ya se mencionó, es resultado de vínculos creativos, de trabajo, ideológicos, académicos, afectivos. A su vez, cada uno de los entrevistados representa una ventana a una forma de aproximarse al binomio investigación-creación, desde donde cada uno nos deja ver un universo artístico, una serie de creencias, saberes y formas de crear que, aunque en algunos casos puedan parecer prácticas individuales, son en el fondo resultado de una construcción e intercambio colectivo.

## **Sobre la estructura**

La investigación se aborda desde tres enfoques por lo que está dividida en tres partes. La primera parte comprende una aproximación al trabajo e ideas de seis creadores: Ariel Guzik, Leonardo Aranda Brito, Lorena Wolffer, Minerva Cuevas, Gilberto Esparza y Norma Elena Arredondo. Quienes desde sus metodologías de trabajo y creación trascienden fronteras disciplinarias y dialogan a través de sus proyectos con las nuevas tecnologías, las teorías del género

y el activismo social, la biología y la física, la economía y política, la biomecánica, la pedagogía y el aprendizaje corporal. Sujetos creativos que desde su hacer construyen en colaboración con otros o por medio del intercambio de saberes. Pero cuyas propuestas también ponen en crisis los límites y posibilidades de la producción artística, plantean retos y otras aproximaciones respecto a las salidas, formas de presentación y circulación de los hallazgos que realizan al investigar-crear. Sus planteamientos y formas de trabajo van dotando de múltiples sentidos la noción de investigación artística, entre los cuales quizá el lector de este trabajo pueda encontrar ejes transversales o puntos de coincidencia. En esta parte, el conocer más sobre el *...hacerpensarhacerpensar...* de estos creadores fue delinear una diferenciación entre la investigación artística e investigar para crear, la cual no implica una distinción valorativa o solo de denominación, sino que abre la reflexión respecto al tipo de relaciones, intercambios y saberes que se construyen y comparten desde cada tipo de investigación.

La segunda parte se concentra en una serie de intercambios de ideas a partir de entrevistas individuales y charlas colectivas con quienes han participado o participan de tres programas de Maestría en producción artística o dirigidas a creadores y a generar investigaciones ligadas al desarrollo de prácticas artísticas. Quienes comparten sus experiencias en este apartado se encuentran principalmente vinculados a tres programas de posgrado en artes: la Maestría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Maestría en Producción Artística (MaPA) de la Facultad de Artes en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y la Maestría en Pedagogía del Arte del Centro Morelense de las Artes (CMA). En este apartado la reflexión se orienta hacia las posibilidades, alcances, retos e interrogantes que plantea

la institucionalización de la investigación artística dentro de programas académicos universitarios.

Por último, la tercera parte aborda dos proyectos *Casa Vecina* de la Fundación del Centro Histórico y *Medialabmx*, uno privado y el segundo una Asociación Civil, centrados no solo en la producción y desarrollo de proyectos vivos —reflexivos a través de los procesos de creación— sino en suscitar prácticas de investigación desde las artes ligadas a propuestas creativas diversas, inclusivas e interdisciplinarias. Sus programas, colaboraciones que establecen, formas de operar y trabajar nos colocan ante otros enfoques sobre el compartir y socializar saberes con la creación, la autoría en el marco de proyectos colectivos, la curaduría compartida, la colaboración con comunidades o agentes no inmersos o especializados en el campo del arte, así como el desarrollo de investigaciones artísticas fuera de instituciones académicas.



**PRIMERA parte**

**Investigación artística  
e  
investigar para crear**



Ya sea que lo sugieran o digan directamente en las entrevistas, quizá por la manera en que desarrollan sus proyectos, así como las estrategias y métodos por los que deciden darles salida y compartirlos, o por la aproximación al hacer-pensar de los artistas que en este apartado nos comparten sus formas de trabajo, me parece que es posible vislumbrar una distinción entre investigación artística e investigar para crear.

A partir del recorrido por las ideas de este grupo de creadores, la noción de investigación artística se llena de sentidos desde sus prácticas como un proceso de *...hacerpensarhacerpensar...* en el que a través de acciones diversas -desde exposiciones y muestras como ejercicios de indagación colectiva, comidas en la vía pública, máquinas para escuchar las vibraciones de las plantas, *performance*, instalaciones, charlas, montajes escénicos, talleres- se mezclan vivencias, exploraciones teóricas, personales y sociales, búsquedas estéticas, indagaciones formales; desde donde se construyen y comparten saberes y experiencias que ponen en escena, problematizan, visualizan, abren interrogantes, son medios y consecuencia del explorar distintos aspectos de este mundo y aproximarse a él desde el imaginar y realizar estas propuestas por las que los creadores otorgan a las formas, conocimientos o prácticas usos, significados y funciones distintas a las habituales. Configurando así situaciones, escenarios, objetos, espacios o vivencias distintas a las conocidas y que al ser exploradas permiten acercarse a otros saberes.

A lo largo de las siguientes entrevistas irá cobrando mayor sentido el concepto de investigación artística, la cual implica tener apertura a otras formas de pensar, generar intercambios más allá de un gremio artístico, compartir conocimientos con otros, poner el acento en la idea de práctica artística por sobre la noción de pieza

u obra de arte, abrirse a lo colectivo y al proceso de creación no sólo como un acto individual, sino como una suma de talentos, por lo que la idea-imagen del artista se vuelve más difusa por la diversidad de quienes intervienen en los procesos de creación, pero ello también otorga más libertad para proponer, moverse entre campos del conocimiento y crear.

En contraste, investigar para crear parece estar más relacionado a la figura del creador o artista individual, en donde la investigación tiene un fin práctico o muy objetivo que es el de producir una pieza u obra concreta, esta investigación está más ligada al intercambio de conocimiento con un gremio artístico, por lo que la diversidad de actores implicados en el proceso de creación se reduce, en tanto que la investigación tiende a ser más de índole temática o material para dotar de mayor sentido conceptual al hacer formal de una pieza, sin que ello implique necesariamente indagar otras posibilidades fuera de un ámbito concreto del arte.

Digamos que la investigación para crear se revela como un acto más solitario, cuya función en muchas ocasiones es la de resolver formalmente o dar un sentido más congruente a algo muy concreto: una muestra, una exposición, una pieza, una puesta en escena. En tanto la investigación artística se puede leer más como una práctica colectiva y de intercambio, que parte del deseo por explorar alguna dimensión de un tema o fenómeno cuya salida o salidas se van revelando a lo largo de un proceso de indagación que se nutre con las ideas, hacer y saber a través de la colaboración e intercambio con personas, instancias y agentes más allá o no vinculados directamente con un grupo o gremio artístico definido o especializado.

# Investigar a través de los sentidos, la fascinación y la fantasía

## Mi encuentro con Ariel Guzik

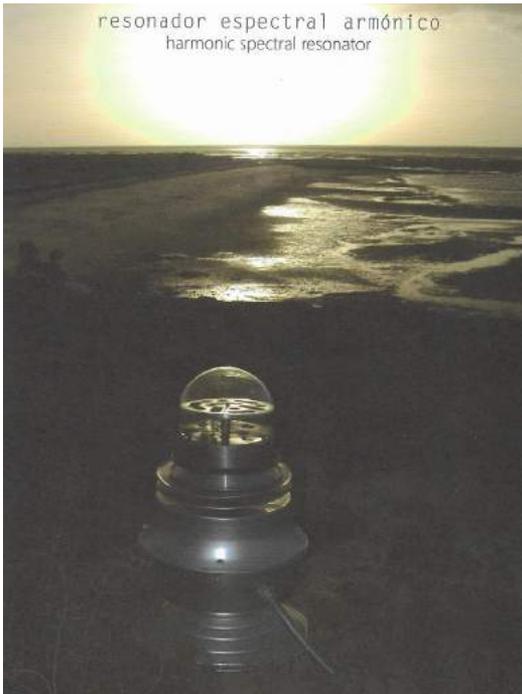
Ariel Guzik (Ciudad de México, 1960) crea un universo propio a través de las máquinas que imagina, diseña y construye, capaz de abrir nuestra percepción respecto a cómo se comunica el entorno natural y cómo nos relacionamos con él. Sus proyectos rompen con la idea tradicional de arte, no se pueden clasificar dentro de una disciplina, al contrario, estos son resultado de la articulación entre distintas ramas del saber: música, ciencia, física, ingeniería electrónica, teoría electromagnética, biología, artes plásticas. ¿Qué produce Ariel Guzik entonces? Inventa aparatos que parecen salidos de la ciencia ficción, los cuales pueden transformar en música vibraciones imperceptibles para el oído humano. Sus inventos permiten escuchar el crecimiento de las plantas, la luz del sol, ondas cerebrales, las voces ocultas de los cetáceos. Estas máquinas, podría decirse, abstraen el espíritu imperceptible del ambiente y la naturaleza, “captan la música de las cosas vivas”<sup>1</sup>.

La primer obra que conocí de este músico, inventor, investigador, herbolario, artista plástico, científico e iridólogo;<sup>2</sup> fue *Concierto para plantas*, presentada en 2011 en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato. En esta instalación un laúd, *Plasmaht laúd*, se conecta mediante pequeños sensores a un cactus, responsable

1 “Ariel Guzik da a conocer una máquina de su invención que reproduce la música interior de los seres vivos”, *Revista Proceso*, 14 de diciembre de 1996, en: <http://www.proceso.com.mx/173888/ariel-guzik-da-a-conocer-una-maquina-de-su-invencion-que-reproduce-la-musica-interior-de-los-seres-vivos>

2 La iridología es la ciencia que estudia la salud del cuerpo humano a través del iris.

de ejecutar el concierto, pues sus vibraciones son convertidas en música. Esta pieza, tan compleja de realizar y tan sutil para comunicar, articula arte y ciencia de tal forma que escuchar y sentir una planta activó mi interés por saber más sobre ellas, así como de la investigación, proceso de construcción y funcionamiento de *Plasmaht laúd*. Para acercarse a cada instrumento y máquina creados por Ariel Guzik no es necesario conocer toda la exploración previa en las que se basan, sino que, en una combinación entre escucharlas, mirarlas, sentirlas y pensarlas, adquieren sentido mientras ocurren. Las indagaciones en las que se sustentan no solo buscan encontrar y resolver cuestiones técnicas para estructurar los mecanismos, sino acercarse a un mayor conocimiento y comprensión del lenguaje de otros seres vivos.



Ariel Guzik, *Resonador espectral armónico*,  
imagen tomada de la publicación *Máquinas*.

La obra de este creador me lleva a pensar la investigación como un proceso de búsqueda propio, desde el que se exploran nuevos modos de conectar con el mundo, de relacionarse con él desde una posición distinta para dejarse sorprender.

En el trabajo del artista la sorpresa radica en mostrarnos, sutilmente, lo que le han revelado otras especies y formas de vida al comunicarse con ellas, nos está aproximando a un misterio, pero ¿qué sentido tiene conocer ese misterio? Eso no nos lo revela, porque para comprender otros tipos de expresión, primero, es necesario saber escuchar y, segundo, implica abrirnos a distintas maneras de sentir y conocer lo que nos rodea y que, probablemente, nos confrontemos con nuestras creencias y prejuicios. Así que solo deja la puerta abierta para que cada quien, desde su proceso, interprete los secretos que transmiten sus máquinas, pero ¿qué hacer con ellos y qué sentido darles en nuestras vidas? Eso es algo que le corresponde investigar a quien los escucha. Activa así una *metaindaga- ción* en la que, conocer los hallazgos a los que otro llega, despierta en uno el deseo por saber más y explorar lo que nos rodea. Este tipo de piezas son capaces de agudizar nuestros sentidos para iniciar la búsqueda de mensajes ocultos en la naturaleza y estar atentos para reconocerlos cuando se hacen presentes.

Comunicarse con un otro muy distinto a uno conlleva trascender fronteras, cruzar límites. Las máquinas de Ariel Guzik precisamente sobrepasan los márgenes de la ciencia y el arte, no responden a métodos, expectativas y lineamientos exclusivamente académicos, científicos o artísticos, sino que parten de la articulación creativa del conocimiento producido desde estas y otras áreas distintas, la suma de todo ese saber permite diseñar y hacer funcionar aparatos que nacieron de un pensamiento mágico, metafórico e intuitivo.

Para este investigador autodidacta, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, cada proyecto lo lleva a emprender exploraciones que lanzan nuevos cuestionamientos, los cuales requieren aprender sobre otras cosas, que, a su vez, conducen a más preguntas e indagaciones, todo eso parece finalmente encontrar salida en la realización de los instrumentos, pero de estos vuelven a emerger más ideas. De manera que el ciclo imaginar, pensar, crear es un continuo en el que producción, investigación y formación son indisolubles; al respecto, ha dicho “Mis instrumentos en general son una colección sucesiva de experimentos para conformar más herramientas para los siguientes proyectos”.<sup>3</sup>

### **Convertir lo intangible en perceptible**

Esta sucesión de búsquedas ha dado lugar a la creación de una diversidad de propuestas. En 1995, tras muchos años de investigación, nació una de sus primeras máquinas: *Espejo Plasmaht*, “un instrumento que entra en resonancia con las vibraciones de los seres que se aproximan a él, produciendo melodías naturales”,<sup>4</sup> conformado por

248 cuerdas muy sensibles que responden en su brillo armónico a diferentes frecuencias. Pretende enfocar selectivamente las oscilaciones —de calor, voz, movimiento, palpitación orgánica captadas por electrodos y sensores— (...) Entonces, los dos grandes bloques del espejo están conformados por la parte receptiva de los estímulos

---

3 “Un pequeño remanso. Ariel Guzik” (2012) en *Lugar\_cero. Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, Fundación del Centro Histórico, Fundación Carlos Slim, Casa Vecina, México, p. 122.

4 “Guzik, el silencio del caos y la música de las esferas”, *El Financiero*, 9 de enero de 2015, en: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/guzik-el-silencio-del-caos-y-la-musica-de-las-esferzas.html>

no sonoros, y por la parte que emite las vibraciones sonoras, en sí el tablero de cuerdas.<sup>5</sup>

*Espejo Plasmaht* fue el antecedente de *Cápsula Nereida* (2007), un cilindro de cuarzo con el que, sumergiéndolo en el Mar de Cortés, se buscó establecer una comunicación directa con delfines y ballenas grises. En 2009 realizó la pieza *Algarabía en el jardín*, que consistió en intervenir el atrio de San Francisco, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, introduciendo en el lugar el sonido de insectos producido por el instrumento *Olla de grillos y cigarras*, en esta propuesta el científico hablaba de:

una preocupación común en todas mis obras por intentar dar valor a las señales sutiles, a lo afectivo y atmosférico, por encima de la experiencia de lo espectacular. La ciudad de México tiene para mí de manera cotidiana un desbordamiento de información, ruido y publicidad. Incrustar una pequeña señal, un referente de algo sutil, en este caso lo bucólico, es lo que busco.<sup>6</sup>

En 2013 su obra *Cordiox* fue elegida para representar a México en la 55 Bial de Venecia, una creación de arte sonoro en la que:

el instrumento es considerado un descubrimiento: integrado por 180 cuerdas y un corazón de cuarzo, tiene la cualidad de captar las vibraciones y la entropía -es decir, la aleatoriedad con que la energía es distribuida- en cierto espacio. La obra, de cuatro metros de altura, tradujo a un

---

5 “Ariel Guzik da a conocer una máquina de su invención que reproduce la música interior de los seres vivos”, *Revista Proceso*, 14 de diciembre de 1996, en: <http://www.proceso.com.mx/173888/ariel-guzik-da-a-conocer-una-maquina-de-su-invencion-que-reproduce-la-musica-interior-de-los-seres-vivos>

6 “Un pequeño remanso. Ariel Guzik” (2012) en *Lugar\_cero. Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, Fundación del Centro Histórico, Casa Vecina, Fundación Carlos Slim, México, p. 121.

espectro audible el silencioso misterio de la ex Iglesia de San Lorenzo, un edificio del siglo XVI con techos de 20 metros de longitud.<sup>7</sup>

El dibujo juega un papel importante en estos proyectos, al conectar con el terreno de la creatividad y la imaginación, los dibujos de Ariel Guzik, en los que sus máquinas forman parte de un universo de ficción —que a mí me remite a las historias de Julio Verne e Isaac Asimov— no solo ilustran, sino que transmiten la atmósfera de otros mundos posibles, que después logra trasladar a la realidad.

Crear es imaginar algo que no existe, para lo que no hay parámetros, estructuras o reglas bien definidas, y que por lo tanto asocio con una libertad de pensamiento. El que Ariel Guzik haya empleado el dibujo como medio para proyectar sus instrumentos, es parte de lo que le otorga a sus máquinas esa conexión con la vida y el arte. Dado que su diseño, función y sentido no responden a expectativas y requerimientos utilitarios, económicos y científicos, es que estos artefactos pueden acercarse sin pretensión a escuchar lo que diversas formas de vida desean compartir, y así captarlo, amplificarlo y “conservar la fuerza expresiva”<sup>8</sup> de los diferentes lenguajes de la naturaleza.

Los proyectos de este músico han sido desarrollados dentro del *Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza*, fundado por él y en el que participan y colaboran una diversidad de personas, el cual:

Fundamentado en la física clásica e inspirado en la ciencia ficción, explora de manera libre, desde hace más de 25

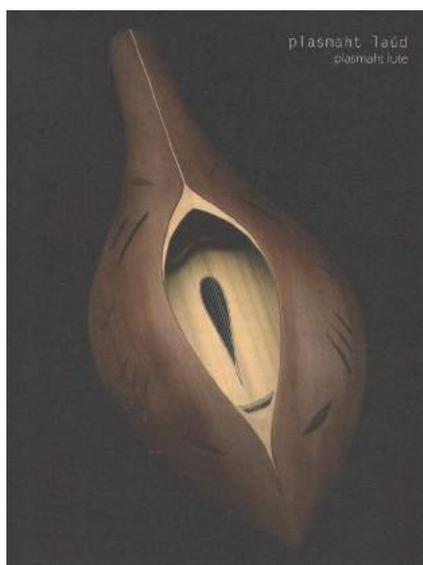
---

7 “Guzik, el silencio del caos y la música de las esferas”, *El Financiero*, 9 de enero de 2015, en: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/guzik-el-silencio-del-caos-y-la-musica-de-las-esferas.html>

8 “Un pequeño remanso. Ariel Guzik” (2012) en *Lugar\_cero. Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, Fundación del Centro Histórico, Casa Vecina, Fundación Carlos Slim, México, p. 121.

años, los fenómenos de la resonancia, la mecánica, la electricidad y el magnetismo como fundamentos para la invención de mecanismos que dan voz a la naturaleza a través de la música. Es un espacio creado para *expandir la percepción del universo mediante mecanismos de resonancia que conlleven a la ensoñación y al cuidado de la tierra y sus criaturas.*

El trabajo de investigación del *Laboratorio* refleja una íntima necesidad de propiciar el encantamiento del mundo, preservar misterios en lugar de descifrarlos y privilegiar la percepción de los acontecimientos naturales desde los sentidos, la fascinación y la fantasía.<sup>9</sup>



Ariel Guzik, Plasmeht laúd, imagen tomada de la publicación *Máquinas*

Partiendo del enfoque de este *Laboratorio*, mismo que alimenta la esencia de las creaciones de Ariel Guzik, encuentro que la dimensión artística de estas no se halla en su estética y no es clasificable dentro de alguna especialidad del arte, en el sentido más clásico; no radica en lo que estos mecanismos que construye son o no son, sino

---

<sup>9</sup> Ariel Guzik (2013), *Máquinas*, CONACULTA, FONCA, México.

en la postura ante la vida y el conocimiento del que parten, los cuales permiten crear, captar, vivir, provocar una serie de experiencias en torno a un universo en el que es posible dar voz a la naturaleza, expandir la percepción de las cosas, entrar en un estado de ensoñación, propiciar el acercamiento al mundo, preservar misterios y privilegiar la percepción a partir del asombro, la intuición y la imaginación.

### **Indagar desde la contemplación sonora**

Como podrán percatarse, este es el único texto en toda la publicación que no parte e incluye una entrevista realizada con el artista, y es que, más que sostener una entrevista, mi encuentro con él derivó especialmente en una charla en la que hablamos sobre de qué iba a tratar esta indagación que daría origen al libro, respecto a qué necesitaba o quería saber de sus proyectos, en torno a mi experiencia dando clases en dos escuelas de arte y también me contó que pronto viajaría a la India. La verdad es que compartirle todas estas cosas me ayudó a clarificar lo que buscaba con esta exploración, de hecho, Ariel Guzik fue el segundo artista con el que me reuní cuando inicié la investigación. Sin embargo, la conversación no fue grabada, no hay un registro de ella, solo permanece en mi memoria.

Voy a ser sincera y a hacer una confesión, declaro que no grabé nuestra charla porque llegué a la reunión ya sin la intención de hacerlo —pese a que llevaba mi grabadora de audio por si acaso— pero ¿por qué iba predispuesta a que no realizaría un registro? La respuesta se encuentra en el hecho de que, en la etapa de preparación, había estado leyendo varios textos sobre el trabajo del artista y en un par de entrevistas se mencionaba que el músico prefería que estas no fueran grabadas. Con esta información en mente, de-

cidí preparar mis sentidos para encontrarme atenta a toda información y detalles que pudieran llegar a mí y después me permitieran recordar frases, palabras e ideas para construir este escrito.

Cuando llegué a su casa, donde también se encuentra su consultorio de iridología, estaba muy perceptiva a todo. Salió amablemente a recibirme y me pidió que lo esperara un momento mientras terminaba de atender a un paciente. No tardó mucho en regresar, pero mientras estuve sola llamaron mi atención muchas cosas en aquella sala de espera: la presencia de plantas por doquier, un móvil del que colgaban libélulas de plástico iluminadas pero que a mí me hicieron pensar en las luciérnagas que veía en mi infancia y una pared llena de dibujos de paisajes, animales, insectos y personajes peculiares hechos por niños y dedicados, algunos, al doctor Ariel. Después pasamos a su consultorio, una combinación entre laboratorio y botica, en el centro recuerdo una mesa y alrededor una diversidad de contenedores que en su interior guardaban lo que parecían hierbas y plantas distintas. El lugar estaba impregnado de aromas, en cuanto entramos el herbolario tomó elementos de diferentes frascos, los colocó sobre una especie de mortero, agregó un líquido y les prendió fuego, luego de que este se apagó, iniciamos la conversación.

Con tanta información de por medio, olvidé u omití preguntar si podía grabar la plática, qué habría respondido a esta cuestión continuará siendo un enigma para mí. Pero, ante la ausencia de una máquina que registrara la experiencia, tuve que escuchar a profundidad todo en aquel momento y lugar. Al final de la reunión Ariel me regaló una especie de libro titulado *Máquinas*,<sup>10</sup> que contiene dos discos —uno con los videos de sus piezas y otro con la mú-

<sup>10</sup> El video completo que muestra varios de los instrumentos-proyectos del artista, mencionados a lo largo del texto, se puede ver en línea en la siguiente dirección: Máquinas-Ariel Guzik: <https://vimeo.com/128321745>

sica que registran— también va acompañado por un catálogo con fotografías y dibujos de sus máquinas; me lo obsequió y me dijo que ahí estaba todo muy bien explicado y contenía la información que requería, pero que si deseaba saber más podía escribirle. Pensé que iba a encontrar en ese material archivos y textos que explicaran la obra, pero no fue así; no obstante, sí encontré ahí todo lo que necesitaba. Acercarse al trabajo del inventor a través de *Máquinas* provoca pasar de la contemplación visual a la sonora, para de ahí conectar con otras cosas.

A veces uno no comprende qué es eso que nos atrae o liga a la obra de un artista, pero esto queda revelado en el momento en el que nuestro acercamiento a ella nos lleva a contactar con nosotros mismos. Acercarme a la música que producen los instrumentos de este inventor provocó un reencuentro conmigo, recordé otras formas de conocer el mundo que en algún momento parecían lejanas, pero que permanecen en mí por estar ligadas a afectos profundos, a mi origen. Fue obvio entonces que mi deseo de explorar la interdisciplina artística y los vínculos entre investigación, arte y ciencia guardan relación con toda mi historia y con el hecho de que mi madre haya estudiado bióloga clínica, mi hermano se convirtiera en astrofísico y mi padre, quien inició una licenciatura en ciencias agropecuarias, después transitara hacia el mundo de la informática, para hoy trabajar en un instituto de ciencias genómicas. Entonces sucedió, *Olla de grillos y cigarras* evocó las caminatas que junto a mi padre realizaba para explorar el bosque y el campo a partir de sus sonidos, texturas y olores; *Cápsula Nereida*, el contemplar el mar junto a mi madre para aprender a leerlo y nadar en él cuando estuviera calmo; y el *Resonador espectral armónico*, remite a aquellos momentos en que mi hermano me ha mostrado los astros que le apasionan a través de su telescopio, o cuando comparte su saber

sobre figuras como Johannes Kepler (1571-1630) astrólogo, astrónomo y alquimista, el cual descubrió relaciones armoniosas en los movimientos de los planetas semejantes a las escalas musicales; personaje a quien hoy asocio con el inventor Ariel Guzik.



Ariel Guzik, dibujo tomado de la publicación *Máquinas*



## **Investigación artística como socialización del conocimiento**

**Leonardo Aranda**

Leonardo Aranda (Ciudad de México, 1981) es artista visual, trabaja en proyectos que combinan arte y tecnología desde ámbitos de creación artística, investigación y académicos. Es uno de los fundadores de *Medialabmx* (Laboratorio Mexicano de Investigación Multimedia AC). Después de cursar la Licenciatura en Artes Visuales hizo la Maestría en Filosofía en la UNAM y actualmente estudia el Doctorado en *Media Studies* en *The State University of New York at Buffalo*.

Leonardo pertenece a la primera generación de egresados de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). También es parte de una generación de jóvenes artistas que a inicios del Siglo XXI se acercaron al arte desde la educación formal a través de programas universitarios que comenzaron a desarrollarse en instituciones públicas.

Este artista y yo compartimos un contexto en común, ambos crecimos en la ciudad de Cuernavaca, Morelos y tanto el arte como la educación universitaria nos permitió ampliar nuestros horizontes de conocimiento, reflexionar y construir redes de colaboración. De ahí que coincidiéramos y colaboráramos en diferentes proyectos artístico-culturales, así como en el ámbito pedagógico y académico, desde donde, además de intercambiar ideas, se creó un vínculo de amistad. Hoy para los dos, cada uno desde su trabajo y perspectivas, la investigación artística se ha convertido en un punto importante de reflexión y análisis al que llegamos por distintos caminos: él haciendo un tránsito de la creación a la academia y yo en sentido inverso.

El contexto en el que se forma y desarrolla Leonardo Aranda como creador coincide con la proliferación y uso masificado de las nuevas tecnologías, con la aparición de movimientos sociales como el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, el desarrollo de proyectos artísticos colectivos, la generación de propuestas de circulación y presentación del arte independientes y en espacios alternos a galerías y museos.

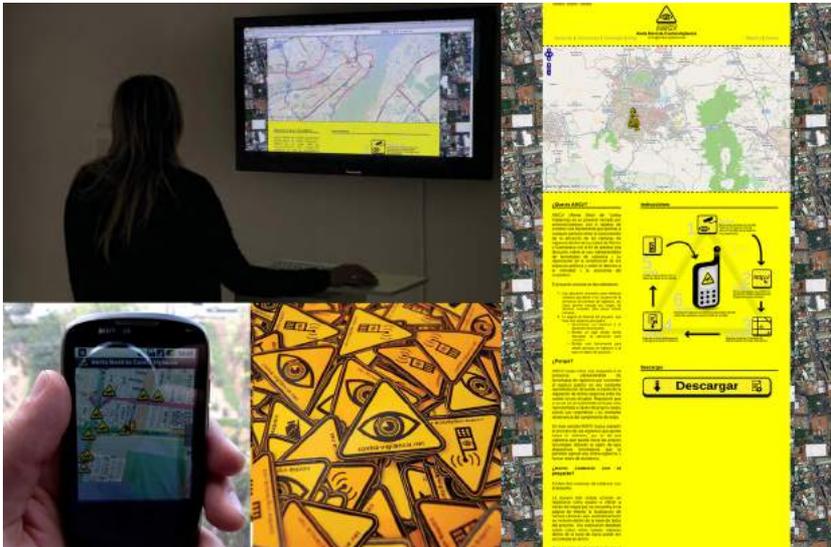
La suma de todas estas experiencias, el transitar de la creación hacia la investigación hasta combinarlas, han configurado en él una forma de concebir y llevar a la práctica la investigación artística desde proyectos interdisciplinarios, colectivos y de colaboración. A partir de su trabajo, formación artística-académica y participar en propuestas con salidas y en formatos diversos es que nos comparte a través de esta entrevista su manera de pensar y hacer desde la investigación artística.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Con qué expectativas ingresaste a la Licenciatura en Artes Visuales y cómo se fue transformando tu perspectiva como artista?**

**Leonardo Aranda (LA):** Había una idealización, me acerqué a la Facultad de Artes pensando en el mundo del cine y la fotografía. Después fui encontrando otro tipo de medios que me interesaron, que fue lo que terminé haciendo, arte electrónico, multimedia y demás. Pero cuando entras a una licenciatura, y sobre todo de artes, lo último en lo que estás pensando de manera fáctica es de lo que vas a vivir, y eso sí se convierte en una pregunta cuando ya estás a punto de concluir. La carrera te plantea una serie de caminos posibles que pueden ser muy claros pero ninguno me parecía tan interesante. Por un lado, como artista, el más obvio: tratar de insertarse en el mundo del arte como, por ejemplo, en el mundo de las galerías

y que compromete toda una serie de aspectos sociales sobre cómo debes volverte parte de un gremio, lo cual a mí no me interesaba demasiado. Por otro lado, está otra forma de profesionalizarse a través de la industria. Sobre todo cuando estás trabajando en artes visuales, todos los conocimientos técnicos que adquieres, sea desde el video, el cine, la fotografía, pueden ser aplicados dentro de la industria, pero eso tampoco era algo que me interesaba.

Y luego hay un camino muy difuso que es justo el que de algún modo tomé, que es este camino que se articula entre el mundo de los colectivos, los espacios independientes y cierto tipo de figura difusa del artista que también es gestor, investigador, entre otras cosas. Que es una figura muy difusa y hasta problemática pero que a mí, al final, fue la que me pareció más interesante porque siempre me ha dado un cierto nivel de independencia ideológico y nunca me ha comprometido socialmente hacia ningún gremio y eso es lo que más valoro.



AMVC (Alerta Móvil de Contra Vigilancia)  
Fotografía: Archivo del artista

**(ZE): ¿Qué detona que tu trabajo se oriente hacia las nuevas tecnologías?**

**(LA):** Hay una razón contextual y otra personal. La personal es que me encontré con la facilidad de acercarme a esas herramientas, cuando estás trabajando en el arte la elección de esas herramientas corresponde a tu capacidad de expresión. Trabajé mucho tiempo en video pero lo que más me interesaba era el concepto mismo desde dónde iba a hacer el video, pero el proceso mismo de producción del video a mí no me parecía tan fascinante y a otros puede sí parecerles. En cambio, con la tecnología me encontré con la facilidad de que empecé de forma muy fortuita a acercarme a la programación. Teníamos clases de esto en la Facultad de Artes y encontré que el hacer proyectos con esa herramienta es muy potente, te comienzas a sentir cómodo con ella, te das cuenta que puedes expresarte a través de ella y piensas “creo que este es mi medio”, porque desde aquí es donde el proceso me parece fascinante.

Lo que a mí me mueve mucho es la posibilidad de descubrir, para mí otros medios no me lo ofrecían porque llegaba un momento en el cual yo pegaba con pared. El tema es que la tecnología, como avanza siempre tan rápido, te mantiene en una labor de permanente aprendizaje. Yo a la fecha, cada vez que hago una pieza nueva, implica que por lo menos debo dedicarle un muy buen tiempo a actualizarme en las herramientas, en aprender otras, enterarme cómo funcionan dispositivos, saber de aspectos técnicos de otras cosas, y ese aprendizaje es siempre nuevo.

La parte contextual que me lleva a trabajar con estas herramientas tiene que ver con el *boom* de estas dentro de la creación, no sólo con sus posibilidades técnicas, sino con el hecho de que ha habido toda una serie de desarrollos tecnológicos que han posibilitado que sea más fácil para los artistas aproximarse a programar, hacer

electrónica, trabajar con robótica. Además el contexto mismo se ha vuelto cada vez más tecnológico. De pronto una cosa que antes podía parecer incidental o casi tacharse de fetichismo, como un artista trabajando en los años sesenta que hubiera dicho a mí lo que me importa es la tecnología, hubiera sido tachado de frío, como alguien que se obsesiona por lo técnico y que no ve los aspectos conceptuales. Pero en la actualidad, en la cual la tecnología está permeando en todo, en toda relación social, forma de vida, en la naturaleza; de repente es que se convirtió entonces en un ámbito de reflexión súper interesante.

Yo creo que fue algo que coincidió, por un lado, el hecho de que yo me sintiera muy cómodo con esa herramienta, pero además que fuera un campo de reflexión tan rico, amplio y que constantemente está expandiéndose. Todos los días en el periódico vas a encontrar una noticia relacionada con tecnología, no en el sentido de que salió un nuevo iPhone, que hubo un *hacke* de las elecciones de Rusia o Estados Unidos, eso te lleva a preguntar qué significa *hackear*, pensar en nuestras instituciones sociales y en la democracia en una época en la cual a través de herramientas digitales esto puede pasar. Qué significa pensar en ciudadanía cuando la participación es posibilitada a través de medios digitales. Es decir, todas las categorías que antes pensábamos tan claras como “naturaleza” de repente se están permeando por lo tecnológico y esto se convierte en un ámbito de reflexión muy rico.

**(ZE): ¿Qué implica para ti investigar?**

**(LA):** Lo entiendo como un proceso que intenta generar distintas formas de conocimiento, pero al mismo tiempo vinculadas con un proceso creativo que hasta cierto punto tiene una salida que puede ser una pieza artística o un resultado similar.

Como yo lo veo, de forma muy concreta, es que para llegar a

una pieza el proceso de producción no solamente implica un solo proceso para llegar a un resultado, sino pasar por toda una serie de procesos que comprenden distintas metodologías de investigación: teóricas, históricas, de archivo, o que puede implicar como en mi caso, acercarme a ver cómo trabajan diferentes tipos de tecnologías. Eso considero, dentro de mi trabajo, la investigación.

**(ZE): Respecto a la figura difusa del artista, ¿por qué crees que persiste una ansiedad por la denominación respecto a si alguien es o no artista?**

**(LA):** Yo creo que es problemático, creo que al final lo que pasa es que el mundo del arte existe, sigue existiendo y seguirá existiendo porque hay un mercado, hay un capital y hay un interés muy claro en que esas definiciones sigan existiendo como la de “el artista”, pero es cada vez más una figura que existe artificialmente construida desde ahí, desde el mercado.

Luego hay otro problema que tiene que ver justo con la noción de la investigación y el arte porque en algún momento, hace unos seis o siete años, la idea de investigación artística empezó a florecer y ponerse muy en boga, pero no creo que necesariamente desde un lugar de mucha comprensión sobre qué implicaciones tenía.

Simplemente de repente todo mundo empezó a hablar de “su” investigación artística y eso no implicaba que cambiaran ni ideológicamente, ni el tipo de prácticas que estaban considerando. Sino que ahora, por ejemplo, un escultor que siempre ha necesitado de experimentar con diferentes materiales para hacer esculturas, ahora a su experimentación le llamaba investigación y no necesariamente eso es una investigación artística. Y justo por esa popularización muchos artistas dentro del arte a nivel global empezaron a comprometer este término de investigación artística y esto obviamente, hasta cierto punto, se adaptó a la expectativa de algunos

mercados del arte en donde ya existe propiamente esa definición. Sobre todo en las ferias de arte se incluyen estas nociones con artistas que hacen “investigaciones”, que tienen “proyectos” más que piezas. Los cuales empiezan ya a insertarse y tener un lugar importante en este tipo de espacios y el término investigación comienza a legitimarse desde ahí. Pero otra vez es un término problemático porque resulta de pronto que siempre estuvimos haciendo investigación artística y entonces qué es lo nuevo cuando hablamos de investigación artística.

**(ZE): ¿Qué implica entonces para ti la investigación artística?**

**(LA):** A diferencia de México, el sentido de investigación artística en otros países y en otras latitudes adquirió esa característica, de investigación, desde una discusión muy clara de cuál era el lugar que estaban teniendo los artistas en la academia. Ese discurso de la investigación artística se articuló desde un lugar donde muchos artistas, incluso artistas bastante consagrados en el mercado del arte, se empezaron a insertar en ámbitos académicos y a través de programas de posgrado.

Entonces comenzó a haber un cuestionamiento interno sobre si un posgrado, sobre todo a nivel doctorado, si se supone diseñado con base en la idea de investigación entonces ¿cuál es la característica que adquiere un creador dentro de ese ámbito y cómo es que su labor o práctica diaria se convierte en investigación? A partir de ahí se da todo un cuestionamiento que surge desde un lugar muy específico del artista que se inserta en la academia. Y por eso es extraño aquí en México pensar muchas veces en esta idea de investigación artística, porque aquí los artistas todavía no tienen un lugar muy claro en la academia, son pocos los programas, es decir, existen bastantes Facultades de Artes, pero son pocos los posgrados y son menos aún los que sí realmente comprometen una actividad de investigación para los artistas y eso es problemático.

Tampoco es que yo tenga una definición última o final sobre lo que es la investigación artística o qué es lo que la diferencia de la creación como investigación (de quienes para crear investigan). Pero sí siento que ahí hay un rol muy claro, al menos a nivel social, que la diferencia y hay aspectos ideológicos que justamente tienen que ver con la idea de generar conocimiento. Creo que la investigación artística compromete, por un lado, mucha más sistematización del tipo de formas en las que uno se aproxima al conocimiento e implica metodologías digamos de socialización de esos conocimientos, porque si no es así se queda en un lugar muy pobre de lo que se puede pensar como investigación.

**(ZE): ¿Qué sucedió, qué fue cambiando tu visión sobre el arte y sobre tu forma de crear? ¿qué te lleva a ir más allá de una idea clásica o moderna del arte, muy centrada en la producción y la técnica, para pasar a la noción más abierta de práctica artística?**

**(LA):** Pasan dos cosas: por un lado, una realidad que como artista te hace difícil pensar solo en ser de estos artistas que están en un lugar muy privilegiado, los cuales viven de su obra y eso es suficiente para que se mantengan produciendo y nada más. Por otro lado, hay otros aspectos ideológicos que tienen que ver con la comprensión del lugar que tiene el arte en un espectro mucho más amplio, tanto en lo social, como de entenderlo inmerso en la cultura, por así decirlo. A mí siempre me interesó la relación entre el arte y la política, y me fui dando cuenta que una pieza -sea una fotografía, un video, etcétera- que existe como encerrado dentro de una galería, en realidad no comprometía ningún tipo de proceso ni político ni social. Y eso para mí era muy difícil porque pensaba “si realmente voy a ser coherente con cierto tipo de ideologías que me interesan, no puedo realmente creer que una fotografía está haciendo un cambio social”. Y a partir de ahí surge un tipo de búsqueda por

encontrar otras formas de relacionar la actividad artística con otro tipo de dinámicas que se insertan de forma más interesante en lo social y que además generan diálogos que no necesariamente son internos o meramente del mundo del arte, sino que justamente ya se pueden proyectar hacia otro tipo de espacios o con otro tipo de actores.

**(ZE): ¿Cómo concibes la noción de pieza o práctica artística?**

**(LA):** La definición es un poco flexible porque los proyectos pueden acabar en cosas tan concretas como una instalación, una pieza sonora, una pieza de video. Pero a veces considero dentro de mis propias prácticas artísticas cosas como actividades pedagógicas, no veo divisiones entre dar clases y talleres y por otro lado ser artista. Pienso en los laboratorios que hago como una práctica artística en la que todo eso está concebido como una parte de la socialización de los conocimientos.

**(ZE): ¿Qué caracteriza a lo que denominas prácticas artísticas?**

**(LA):** No sé si tiene una característica que las diferencie, sino al revés, la idea es que es una definición bastante abierta que permite que muchas cuestiones puedan integrarse a lo que uno puede considerar una práctica artística. Por eso es que yo creo que ahí hay un desplazamiento entre decir “Oh, soy escultor y hago escultura”, a hablar de práctica artística básicamente como una actividad, más que como la definición de una actividad. Comprende una actividad que está abierta y que se vincula al arte más por una cierta intencionalidad que por otra cosa.

**(ZE): ¿Y de qué estaría cargada esa intencionalidad en este tipo de actividades o prácticas denominadas artísticas?**

**(LA):** Pues en el pensarlo como arte. En pensar que un taller no es solo un taller, sino que es un laboratorio y que todo el tipo de relaciones que tú intentas disparar dentro de ese laboratorio —el

tipo de reflexiones y de relaciones con el conocimiento— son para mí, hasta cierto punto, una obra de arte y no son mera y llanamente una actividad pedagógica plana y simple.

Con lo que no me identifico mucho es con la idea de decir que la práctica artística solo se define a través de ciertos medios de producción, sino como una práctica abierta en la cual estás vinculado con cierto tipo de reflexiones y, en la medida en que esas reflexiones se pueden ir decantando en diferentes actividades, pues eso es parte de tu práctica artística. Y lo veo mucho en la realidad tangible de lo que hacen los artistas actualmente, es decir, la mitad del tiempo estás haciendo actividades de gestión, el resto estás haciendo actividades de investigación, otro tanto actividades pedagógicas y en otro momento actividades de producción. Yo no veo un punto en el cual haya una división tajante entre ninguna de estas actividades, sino que realmente todo eso compromete lo que es la práctica artística, esa forma de pensarse como un ser activo que está tratando de movilizar cierto tipo de acciones o de actividades que complementan su arte.

**(ZE): ¿Qué tipo de acercamiento a la realidad permite el arte o una práctica concebida como artística? ¿Un taller puede ser una práctica artística, pero no todo taller lo es? ¿Cómo distinguirías una de otro?**

**(LA):** Yo creo que tiene mucho que ver con los disparadores que tiene una actividad y que tiene otra. Es decir, un taller que solo se manifiesta en una relación ya muy dada o cuadrada respecto a lo que se espera de este tipo de actividades, donde hay un instructor que busca instruir a las personas sobre ciertos contenidos, bueno eso es un taller. Pero si el taller lo comprometes más como una actividad pedagógica que de alguna manera se entiende como una práctica artística, si tu disparador es generar reflexiones y relacio-

nes entre los participantes y además, justo en esta idea de participantes, tú ya no te conviertes tanto en un tutor, profesor, maestro; sino más en un articulador, en el sentido de que tú estás ahí para articular relaciones y no tanto para instruir a personas. Entonces lo que haces es generar un diálogo entre las personas, más que estar realmente comprometiéndote a dar resultados o conocimientos determinados.

Yo, por ejemplo, en la descripción del tipo de laboratorios que hago nunca me comprometo a dar resultados concretos, como decir “al final de este taller vas a aprender lo básico de tal tema, o vas a terminar haciendo tal escultura”. En realidad planteo algo más como lanzar una convocatoria en la que se va a reflexionar en torno a algo y explorar a partir de eso qué vamos a generar, y muchas veces en ese sentido, como el conocimiento técnico asociado a un taller no está presente, hay cierta socialización del conocimiento pero no dada de antemano, sino sujeta a esas reflexiones.

**(ZE): ¿Cómo haces de la investigación una práctica artística?**

**(LA):** Es un campo muy amplio, yo podría hablar de mi práctica y no en términos más generales. Lo que puedo decir es que una investigación meramente académica tiene canales de salida muy específicos como un *paper*, un libro, un seminario, ya hay ciertas formas legitimadas de cómo el conocimiento producido por una investigación académica tiene salida. Creo que lo que sucede con la investigación artística, es eso, que tiene como resultado otro tipo de formas de socialización con salidas más ligada al arte, desde una exhibición, por ejemplo, pero una labor de investigación artística puede tener como salida la curaduría de una exposición, pero también la metodología de un cierto tipo de taller, o como tal una pieza, o en el caso de las artes electrónicas la creación de una herramienta que después otros artistas utilicen para crear a partir de

ella. O pueden ser actividades pedagógicas que no se insertan necesariamente dentro de los cánones más académicos: el seminario, la conferencia; sino también hasta reinventar las formas de diálogo académico desde la práctica artística. Es un campo flexible, pero al final se produce conocimiento, se socializa el conocimiento.

**(ZE): ¿Cómo incorporas la teoría en tu práctica artística?**

**(LA):** Cuando el arte busca ese tipo de relaciones muy estrechas con la teoría lo que hace básicamente es volverse parasitario de otro tipo de metodologías de investigación. Pero cuando tú no necesariamente comprometes un proyecto artístico con una metodología concreta o específica, sino que la metodología está dada por el propio proyecto, por ejemplo, yo no todos mis proyectos los tengo que hacer con una metodología de investigación historiográfica, pero sí puedo algún día plantearme un proyecto en el cual la investigación historiográfica y la investigación de archivo pueden ser relevantes para el proyecto. Entonces yo tengo que adaptar esas metodologías para hacer válidos los resultados de mi práctica como arte.

**(ZE): ¿Cómo vinculas o se encuentran para ti la teoría y la creación?**

**(LA):** El problema con la teoría es que es abstracta y te sirve como un marco desde el cual es posible conceptualizar cosas, pero cuando ya estás pensando en un proyecto específico artístico tienes que tener la teoría vista en el horizonte, pero al mismo tiempo te tienes que alejar de ella, porque lo que no quieres es ilustrar una teoría, volverte alguien que ilustra teorías de lo que sea: relaciones sociales, el poder... Sino más bien lo que quieres es a partir de ese marco teórico poder generar cosas nuevas u otro tipo de relaciones.

Lo interesante, por ejemplo, si estás trabajando con ideas de relaciones de poder no es que crees una pintura donde pones a un padre dándole zapes a su hijo y diciendo esto ilustra las relaciones

de jerarquía entre edades o algo así. Lo interesante más bien sería generar una situación en la cual eso se pone en crisis, pero ahí ya no hay teoría que te alcance porque justo lo que vas a hacer es poner en crisis la teoría. Plantear “en la normalidad ya sabemos esto hasta dónde llega”, pero vamos a tratar de generar una situación que ponga en crisis esa normalidad, y el cómo hacer eso no tiene reglas, no hay fórmulas, porque sino lo que acabas haciendo es ilustrar una teoría más que haciendo un diálogo a partir de ella.

**(ZE): ¿A qué atribuyes que los artistas desde hace algunos años comiencen a implicarse en el ámbito de la investigación académica?**

**(LA):** Es el resultado de un proceso histórico en el cual las artes se encontraron en un conflicto para sostener cierto tipo de autonomía. Como los primeros artistas que empiezan a implicarse con la academia son toda esta escuela de artistas conceptuales, que no necesariamente desde su primera formación venían de las artes, sino que venían de espacios como la semiótica, la filosofía, de repente construyen una carrera artística pero dentro de esa misma forma de construir su carrera artística regresan después a la academia y piensan “bueno ahora hay que plantearnos qué pasó, cómo llegamos aquí y entonces qué tipo de conocimientos son necesarios para hablar de arte en la actualidad”.

Conocimientos que ya no son como antes se pensaban en una academia de arte, antes una academia era este espacio en el que llegabas y había un montón de taburetes y lienzos y tu labor era estar pintando seis horas diarias hasta que te volvías un buen pintor, escultor o lo que sea. Y de pronto hay un espacio para la reflexión que se vuelve cada vez más importante y donde además este espacio de reflexión necesita de sistematicidad, porque si decimos que estamos construyendo un discurso, que además tiene que ser lógico y

coherente, al final lo tienes que enmarcar desde un lugar crítico, y si ese espacio crítico no existe pues en realidad acaba siendo paja, acabas echando “choros”. Mucha de la identificación de los artistas en la academia se basa en eso, en cómo sistematizamos este tipo de conocimientos y de aprendizajes que comprometen las prácticas artísticas actuales que ya no son puramente técnicas.

**(ZE): ¿Se puede decir que en México hay pocos programas de posgrado en artes o qué sucede al respecto en el ámbito nacional?**

**(LA):** No es que en México exista un rezago, sino que así es en general. Pero justo creo que los programas que existen a nivel mundial, y que no son muchos, son pioneros en el sentido de tratar de encontrar ese lugar en el cual el conocimiento generado a través del arte es valorado como un conocimiento válido desde la propia academia. Creo que el problema que tiene México para aceptar ese lugar se refiere básicamente a que uno, la academia sigue siendo un lugar muy cerrado hacia cierto tipo de discusiones incluso en instituciones tan importantes como la UNAM, que a mí me parece una institución fabulosa e increíblemente formativa, pero sigue teniendo una gran resistencia a abrirse desde cada disciplina a otros procesos.

Y por otro lado, la idealización muy clara que se tiene aquí en México del artista, porque nosotros no venimos de un romanticismo artístico europeo, pero sí de un romanticismo revolucionario de lo artístico, entonces el artista pues todavía se ve como este personaje muy mitificado y muy ligado a lo social pero desde la Revolución y, entonces claro, el pensar que el artista rompe esa autonomía radical de él como este sujeto casi mitificado y se convierte en alguien que está adentro de una academia tiende a verse como algo muy problemático.

**(ZE): ¿Qué posibilidades tiene la investigación artística frente a la investigación académica o científica?**

**(LA):** Creo que la investigación artística tiene flexibilidad y autonomía. Un problema que veo cuando estoy trabajando en los laboratorios que desarrollo, estriba en que la transdisciplinariedad o interdisciplina en la realidad de las instituciones académicas no existe.

Muchas veces cuando lanzas iniciativas donde tú dices vamos a ver o reflexionar desde las prácticas artísticas, en el caso de lo que yo he hecho, por ejemplo, la relación con la ciudad, claramente la convocatoria se abre a diferentes actores que pueden ser artistas, arquitectos, urbanistas, que vienen de campos muy distintos y que además cada uno está muy inserto en su propio campo. Lo que sucede en estas actividades o laboratorios es que se generan diálogos muy interesantes porque lo primero que pasa es que disparas un tipo de diálogo que pone en crisis cualquiera de estas disciplinas porque, claro, es muy diferente la visión que tiene el artista cuando está hablando de arte público y de la apropiación del espacio público, a la de un urbanista que además ya posee una visión de infraestructura, de políticas públicas que son diferentes a la visión del arquitecto. Estos diálogos se facilitan a través de esta actividad transversal que puede disparar el arte porque no está comprometido con ninguna de las metodologías en específico. Entonces el artista puede jugar un poquito entre su interés por la arquitectura y empaparse, pero eso no lo convierte en arquitecto. Pero si me interesa empezar a hablar de arte público tal vez comience a investigar sobre las políticas públicas de cierto espacio o sobre su historia, pero eso no me convierte ni en urbanista, ni en historiador. Pero al mismo tiempo genera una red transversal de conocimientos que no me especializa en ninguno de los campos, pero me permite un

cierto diálogo que articula y pone en crisis estos otros discursos que por lo menos en las instituciones ya están mucho más sedimentados.

**(ZE): ¿Qué te lleva a decidir estudiar una maestría y después un doctorado?**

**(LA):** Para mí tuvo que ver con esto que te decía de que el arte es hasta cierto punto muy parasitario de otro tipo de metodologías de conocimiento y, por otro lado, con una búsqueda de romper límites o barreras predispuestas a ciertas disciplinas.

Tuve una educación formal en las artes que me nutrió de toda una serie de discursos, de cuestiones técnicas que han sido muy importantes a lo largo de mi carrera, pero en algún momento a mí me interesó mucho poder profundizar en otro tipo de diálogos más concretos que se estaban dando en el campo de la filosofía. Cuando decidí entrar a la Maestría en Filosofía fue porque para mí era un misterio cómo se hacía la filosofía, me preguntaba ¿qué significa hacer filosofía? y decidí hacer esta maestría porque me estaba empapando de conocimiento filosófico, pero si yo no sé cómo se genera ese conocimiento tal vez yo mismo lo estaba mitificado. Entrar y aprendes toda una serie de metodologías para aproximarte a los textos, las preguntas básicas de la filosofía y ya entiendes cómo se generan algunas discusiones. Y todo eso te clarifica mucho una forma de pensar que entonces ya puedes transportar hacia tu propia área.

Nunca ha sido mi ambición ser un filósofo, pero sí veo que mi aproximación al arte ya es muy distinta desde que entendí cómo se hacía filosofía. Cambió mi forma de conceptualizar los proyectos, creo que mis proyectos se volvieron más autorreflexivos en varios sentidos. Mi aproximación, por ejemplo, hacia las propias herramientas tecnológicas dejó de ser en muchos sentidos basada en el

mero conocimiento técnico o sólo en una búsqueda formal de hasta dónde podía llevar una herramienta, sino que más bien comencé a problematizar esa herramienta desde un marco teórico y hacerle preguntas a la herramienta.

**(ZE): ¿Qué te lleva a hacer el doctorado en Búfalo, Nueva York y por qué eliges este programa en *Media Studies*?**

**(LA):** Lo que a mí me lleva al Doctorado es esa necesidad de entender de forma muy específica cómo se llevan a cabo cierto tipo de procesos. El doctorado se llama *Media Studies*, Estudio de Medios, que en realidad es un programa que es igual de amplio que lo que se entiende por *media* porque medios puede ser todo, el dibujo es un medio, pero la tecnología es un medio y el programa es así de basto. Es un programa muy interdisciplinario que compromete desde gente trabajando con diseño de juegos o teorías de economía, hasta gente que hace cine experimental, gente que trabaja con herramientas tecnológicas, gente que trabaja desde la biotecnología, etcétera.

Lo que me llamó al programa fue justamente poder encontrar un ámbito desde el cual formalizar todas estas actividades que yo ya llevaba haciendo en investigación pero desde un ámbito mucho más académico, formal, con una estructura institucional como soportando este tipo de ideas. El programa en sí mismo está definido como un Doctorado en *Practice Base Researche*, que significa básicamente que es una investigación basada en la práctica, lo que significa que tú para llegar a cierto tipo de resultados hay un punto en el cual la teoría no va a ser suficiente y la práctica es la te va a dar los resultados de tu investigación, y esa práctica es una práctica artística. Esa es un poco la filosofía del programa y por eso es interesante para mí en relación a todo lo que ya venía haciendo, porque permite formalizar los esfuerzos y darles una cierta sistematicidad.

**(ZE): ¿Cómo se suma el doctorado a tu práctica artística?**

**(LA):** Uno, la oportunidad de tener cierta libertad de profundizar más en los temas que a mí me interesan; y dos, que es un ambiente fuertemente crítico y competitivo que te impulsa a generar y generar y generar un montón de conocimientos, de trabajo y de investigación.

**(ZE): ¿Cómo generas vínculos de colaboración?**

**(LA):** El tipo de relaciones que construyo son tan azarosas como cualquier relación, pero dado que muchas disciplinas tienen metodologías y formas de legitimación muy dadas, el acercarte hacia ciertos espacios es algo más fortuito, puedes tocar puertas y que te digan “no, eso no es ciencia, que bonito está el proyecto pero eso no tiene cabida en esta institución por su naturaleza”. Pero a veces te encuentras de manera muy fortuita, entre mucho tocar puertas, con personajes muy particulares que dicen “yo soy químico, soy biólogo, pero esto que planteas se me hace súper interesante y quiero colaborar”. Y ya que muchas veces las colaboraciones son fortuitas, hasta cierto punto, porque no están dadas por un lazo formal o institucional que obliga a ninguna de las partes a tomar un lugar en la colaboración, se basan a demás en la empatía que implica ciertos metabolismos de trabajo. Cuando encuentras que puedes colaborar con alguien lo sigues haciendo en más proyectos. Colaboras con quien te sientes cómodo.

**(ZE): ¿Qué proyectos artísticos llaman tu atención?**

**(LA):** No me gustaría mucho hablar de personas específicas porque creo que es muy fluctuante, los nombres pueden ser muchísimos pero al mismo tiempo el panorama es muy oscilante. Lo que considero ahora más interesante, más inspirador en ese sentido es ver que cada vez hay más proyectos donde el arte es solo el articular de cierto tipo de discursos. Para mí los proyectos que son

interesantes tiene dos componentes, uno, es un componente que sí es social en el sentido de que la preocupación va hacia afuera y no hacia adentro, no es una preocupación interna sobre reflexionar del arte por el arte, donde el lenguaje en vez de reflexionarse como lenguaje hacia afuera, como el lenguaje que hablamos, solo se piensa como lenguaje artístico y se vuelve una cosa endogámica. El componente es justo eso que hablan hacia afuera, hablan de cualquier cosa que sea pero hacia afuera, es el lenguaje sí, pero es el lenguaje que se habla todos los días ¿cómo utilizamos el lenguaje, qué implicaciones ideológicas, sociales y políticas tiene el lenguaje?

Y el otro componente de proyectos que me interesan es que al mismo tiempo pueden articularse o articulan diferentes disciplinas y que por eso generan otro tipo de conocimiento. Me parece interesante cuando un artista compromete ciertos conocimientos de biología pero siempre desde este lugar donde no se asume como experto en ese nuevo campo porque no lo es, sino se asume como alguien que puede problematizar ese campo articulándolo con otro y se pregunta ¿qué pasa, si por ejemplo, empezamos a articular biología y arquitectura? Lo que no vuelve al artista ni en un experto en biotecnología, ni en un arquitecto, pero sí en alguien que problematiza ambas áreas y las pone en contacto para plantear algo.

Y por esta misma razón tengo muchas veces una cierta lucha contra lo funcional, yo no creo que es labor del artista construir un edificio a partir de esas ideas que mezclan biotecnología y arquitectura, en realidad consiste en problematizar ambas áreas y hacer una propuesta que a veces incluso se puede quedar en bocetos, en algo que ni siquiera es realizable en el mundo real pero que se vuelve un detonador de otro tipo de ideas.

**(ZE): ¿Qué opinas sobre la perspectiva utilitaria del arte?**

**(LA):** A mí me han tocado unos diálogos muy problemáticos,

donde yo expongo la idea de un proyecto de una pieza y las críticas que se reciben son sobre todo en relación a “¿cuál es el modelo de negocio de la pieza? o ¿cómo se va a implementar eso a una escala cuando ya lo quiera convertir en un producto?” Entonces para mí sí es muy importante decir que no es un producto, pero además no busca alcanzar el estatus de producto, ni busca alcanzar la escala de voy a producir un millón de estos aparatos. Ni busca el mismo nivel de funcionalidad que va a tener algo que diseña *Apple* o *Microsoft* o cualquiera de estas grandes compañías, porque ni tengo el conocimiento, ni la infraestructura para producir eso, pero en cambio sí tengo otro tipo de conocimientos que permiten generar otros resultados muy distintos.



Microutopías, Leonardo Aranda, Fotografía: Archivo del artista

Otra vez no quiere decir que no haya cosas concretas que se generan pero, por un lado, se trata de mover el foco de lo que se está viendo porque lo que se genera no es algo material, justamente es inmaterial y es intangible. Pero además genera componentes que

son críticos a todas esas estructuras porque, por ejemplo, una de las cosas valiosas de hacer este tipo de investigaciones desde el arte y no desde un ámbito de laboratorio de *Apple* es que el laboratorio de *Apple* siempre va a tener una premisa económica, es decir, tú puedes ser lo creativo que quieras pero al final del día lo que va a apremiar es si esa “cosa” es realmente viable en términos económicos, si la gente la va querer comprar. Con el arte no, yo no necesito que la gente lo vaya a querer comprar y eso me libera de toda una serie de premisas utilitarias del mercado, de una serie de cuestiones sociales, institucionales, donde justamente lo bueno del arte es que ganó esa autonomía histórica para decir “yo no tengo porque hacer eso”.

**(ZE): ¿Para ti cuándo sí funciona una pieza?**

**(LA):** Yo nunca valoraría una pieza por el objeto tangible que puede llegar a producir, pero sí creo que genera toda una serie de resultados que sí en otros sentidos son muy tangibles. ¿Cuándo una pieza me parece que funciona? Básicamente cuando genera nuevas formas de ver cosas, formas críticas que antes no existían, nuevas formas de relaciones, de conocimiento y eso puede tener una cantidad de salidas. Eso puede convertirse en el cuadernillo que hizo el artista, que no es la pieza en sí misma, pero es el cuadernillo que acompaña una serie de procesos sociales.

Como en una exhibición que curé el año pasado en la que, más interesante que las piezas que estaban en la galería, me pareció mucho más rico el hecho que la galería de repente se convertía en un espacio vivo donde empezamos a generar discusiones, pláticas de artistas y que era parte de toda una concepción en relación con cómo estábamos concibiendo la exhibición pero también la relación que queríamos generar entre las tecnologías, los artistas y el público. Entonces eso no eran pláticas de los artistas en la galería,

era parte de la obra y para mí era obra, no era una actividad didáctica del museo, ni una cosa así, era esa la obra y eso me parece interesante. Las salidas son diversas pero al final funciona cuando genera nuevas formas críticas, nuevas formas de conocimiento, nuevas formas de relaciones sociales.

## Encarnación de ideas

**Lorena Wolffer**

En el año 2008 conocí el trabajo de esta artista a través de la serie televisiva *Arte en Construcción*, producida por Fundación/Colección Jumex, *Art es Casa* Productora y Canal 22, el capítulo en el que ella habla de su trabajo y proceso de construcción de sus proyectos lleva por título *Arte Público/Arte Político I*.<sup>1</sup> Respecto a su forma de trabajo llamó mi atención el cómo implicaba a las personas, en especial mujeres, no solo como espectadoras, sino como participantes, constructoras de sentido y una parte fundamental para detonar diferentes prácticas artísticas. También llamó mi atención el que sus propuestas tuvieran lugar la mayoría de las veces en espacios públicos y que sus salidas comprendieran distintos formatos y prácticas: uso de anuncios espectaculares, encuestas a mujeres, instalación fotográfica en el metro, comidas en la vía pública, *performance*, entre otras.

Después me aproximé a su trabajo a través de otros registros en video de sus acciones y mediante su página en Internet<sup>2</sup>. En los proyectos de esta artista los objetos, imágenes, textos, videos ligados a sus acciones me parece son la huella de un poner en escena, disparar y construir procesos socioculturales, temas y relaciones que se visibilizan y nutren de significado a partir de incluir la participación de los otros.

Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971) artista y activista cultural “aborda asuntos relacionados con la fabricación cultural del género y los derechos, la agencia y las voces de las mujeres y de

---

1 Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=d9ljeLmRXDs>

2 Véase: <http://www.lorenawolffer.net>

los cuerpos no normativos (...) a través de proyectos en plataformas como el museo, el espacio público y la televisión”. Su trabajo de creación para mí amplía las salidas y posibilidades de la práctica artística, sus propuestas pueden ser leídas en sí mismas como acciones de investigación por las que es posible indagar, reflexionar y construir otras preguntas respecto a cuestiones de género. Sin embargo, su quehacer también puede llegar a ser para algunos, quizá familiarizados con una noción más tradicional del arte, problemático, tema de debate y/o confusión. De ahí que resulte para mí importante conocer cómo desde sus propuestas y prácticas creativas se posiciona frente al arte y nos aproxima a una forma de investigar desde la creación.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Qué te lleva al *performance*? ¿Cómo se convirtió el *performance* en tu estrategia o medio de creación artística?**

**Lorena Wolffer (LW):** Empecé pintando y la pintura me duró como tres minutos, muy pronto me di cuenta que no me interesaba ni el formato, ni el objeto artístico, que no me interesaba la producción de piezas en sí. Cuando descubrí el *performance* lo que me llamó fue la posibilidad del diálogo entre artista y espectador y la capacidad enorme de intervenir, transformar o generar situaciones que no tienen que ver con el objeto artístico, con el mercado del arte, sino con procesos. A mí lo que me apasiona del *performance* como posibilidad, que no necesariamente como realidad, es generar un encuentro entre diferentes personas, agentes o comunidades. Del *performance* lo que me gusta es que abre un abanico de posibilidades, busco hacer una buena estrategia *performática* para ejecutarla, creo que hay que preocuparse por construir una relación, un ir y venir entre espectador y artista, y no solo ir y presentar un acto. En

este sentido, yo no creo mucho ahora en las improvisaciones, siempre busco tener un gui3n pensado y estructurado.

**(ZE): En tu trabajo veo una primera etapa en donde t3 eres sujeto y objeto del arte a trav3s de la disciplina *perform3tica*, el cual presentas principalmente en espacios denominados art3sticos, pero en alg3n momento comienzas a hacer propuestas en espacios p3blicos, ¿c3mo se va dando esta transici3n en tu trabajo *perform3tico* y tu b3squeda por involucrar al espectador en este, sobre todo a las mujeres?**

**(LW):** Creo que hay tres momentos, uno llevo al otro, el primero fue comenzando la aproximaci3n respecto a qu3 es *performance* y lo que ofrece, explorar la disciplina y entenderla. El segundo fue en el que mi cuerpo comenz3 a operar como una analog3a, met3fora y recipiente de cosas, como historias de mujeres: los feminicidios de Ciudad Ju3rez, la opresi3n e las mujeres en los Estados Unidos e incluso la analog3a de mi cuerpo como pa3s, como M3xico. Despu3s cuando comenc3 a trabajar el g3nero y la violencia, mi cuerpo deja de ser el centro y se puso al servicio de esas historias que es diferente a que fuera un recept3culo de historias.

**(ZE): ¿Qu3 te lleva a trabajar sobre un tema, investigar respecto a 3l y desarrollar proyectos vinculados a cuestiones g3nero y violencia de g3nero desde el *performance*?**

**(LW):** Creo que hay dos hilos conductores en mi trabajo en t3rminos conceptuales o tem3ticos, uno tiene que ver con la construcci3n y articulaci3n del g3nero, el otro tiene que ver con los derechos, la voz y la agencia de las mujeres. Llegu3 a estos temas por la v3a del *performance*, no llegu3 a trav3s de los feminismos o por una conciencia de g3nero, sino a trav3s de las posibilidades que el *performance* como formato o como disciplina ofrec3a. La posibilidad de trabajar directamente con mi cuerpo, un cuerpo femenino, qu3

significa usar este cuerpo en ciertos contextos y eso cruzado con temas de raza, acceso, clase. Eso rápidamente me llevó a hacerme cuestionamientos en torno al género y eventualmente sobre la violencia.

En cuanto al mundo del arte, desde un inicio hacer *performance* era operar desde un punto de vista como excéntrico y esa distancia con las esferas del arte se fue haciendo más evidente y marcada en mi trabajo, cada vez me interesó menos dirigirme al arte mismo. Fui descubriendo que lo que me interesaba era utilizar el arte como una estrategia a través de los caminos que el *performance* me había abierto. Ya que desde ahí puedo mediar todo, me permite llevarlo a diferentes situaciones. De ahí se van dando distintas reacciones *performáticas*, según como yo lo pueda mediar.



*Estados de excepción, 2013-2016*

Parque del Carmen, Guadalajara, Jalisco, Calle Guatemala, Centro Cultural de España en México y Restaurante Agapi Mu, Ciudad de México, México  
Plaza de la Constitución, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro  
Fotografía: Guillermina Navarro

Por ello me acerqué a estos temas, surgieron cuestionamientos en torno al género y la violencia, fue algo natural y consecutivo, fue algo que se fue dando por sí solo. Los actos de *performance* no los he querido limitar a los espacios artísticos, me gusta llevarlos fuera del centro donde la mayoría de los artistas convergen (galerías, museos, centros culturales, etcétera). Descubrí que uso el arte como una estrategia, que es lo que el *performance* me brinda para poder aproximarme a estos temas.

**(ZE): ¿En qué momento empiezas a trabajar en el ámbito del espacio público y qué detona en ti y en tu trabajo el hacerlo?**

**(LW):** Frente a la problemática respecto a qué se llama “espacio público” prefiero irme al término de dominio público, porque establece más una idea que un espacio físico. La conclusión de que el espacio público no es público ya fue dada desde hace tiempo y está clara. Lo que sí, es que en estos espacios puede darse la interlocución con personas más heterogéneas que en un espacio artístico, además de que puede haber interacciones inesperadas porque no necesariamente sabes qué es lo que va a suceder porque no sabes a quién le estás hablando.

Trabajar en espacios públicos implica que los proyectos no van a resultar como uno se lo imagina, porque estos espacios se apoderan del proyecto, el trabajar con diferentes grupos de personas es trabajar con individuos que entienden de formas distintas y las cosas se transforman en cosas inesperadas, de manera grata en la mayoría de los casos. Sin embargo, también es una zona de conflicto donde hay enfrentamientos de forma permanente, creo que lo importante es saber bien qué es lo que uno representa en cada espacio público en particular, eso ayuda a planear otras formas de territorio.

**(ZE): ¿Cómo plantear otras formas de experimentar o aproximarte a un territorio?**

**(LW):** En la *Encuesta de violencia de mujeres*, que sucedió básicamente en estaciones del metro, la imagen de la mujer güera invitando a responder la encuesta era rara, además de llenar algo que no se sabe para qué fin es, además de que el metro es un lugar raro porque fuera de las horas pico es un lugar de flujo, todos están en tránsito, pero con esto lo que intenté comprender era la dinámica del metro. Se me ocurrió hacer un “cantadito” de vendedor ambulante para invitar a las mujeres a que llenaran la encuesta porque tenía ocho segundos, y entendí porqué la gente que vende cosas ahí usa tres o cuatro palabras diciendo las cosas muy claras sobre lo que te ofrecen. Lo que transforma el territorio es la forma en la que te acercas a las personas, en mi caso siempre intento que sea de una manera respetuosa. Una de las grandes complejidades es evitar reproducir las mismas estructuras de poder contra las cuales se está luchando, hay que encontrar verdaderas formas de respeto para relacionarse incluso con esas personas con las que no estamos de acuerdo.

**(ZE): Sobre esos acercamientos, ¿qué estrategias te han permitido aproximarte a la gente, volverla partícipe de un proyecto?**

**(LW):** Depende del proyecto, cuando en Guadalajara presenté el proyecto *Estados de excepción* este se complicó, consistía en una invitación a comer, se invitaba a mujeres en la calle para comer y celebrar los derechos de la mujer, se tenía planeado que fuera un fin de semana, un domingo, porque la gente está más relajada, pero por cosas del clima me propusieron aplazarlo al lunes y entonces estuvimos cinco personas en las calles de la ciudad invitando a la gente y no resultó, estuvimos cerca de veinte minutos y nada.

Sin embargo, de las estrategias que pueden funcionar más es

la de utilizar el género, me refiero a que por el hecho de ser mujer sí me da cierta empatía con otra mujer. Sin embargo, pese a que ciertas diferencias permanecen y son insuperables, como las económicas, de raza, de edad; en algunos proyectos sí pasa de manera fantástica que ya cuando está sucediendo estas diferencias se suspenden y se da una convivencia tremenda. Pero las diferencias siempre se van a hacer presentes en los momentos en que uno está trabajando, no puedes pedir a todo el público que opere desde el mismo lugar, porque no todos tenemos las mismas posibilidades, ese reconocimiento de las diferencias es importante para mí, lo celebro y lo respeto sin asumir miradas paternalistas y para comunicarse a partir de la diferencia.

**(ZE): En relación al arte, ¿qué lugar tiene el *performance* para abordar los temas que te interesan?**

**(LW):** Mira pues en un inicio no había un espacio o entorno para mostrar, presentar y producir lo que yo hacía, por eso fundamos el proyecto (Museo) Ex Teresa Arte Actual que fue el punto de partida para explorar, experimentar y entender esto que estaba-estábamos haciendo, una especie de territorio de experimentación y exploración que no encajaba en las “alternatividades”, me refiero a estos espacios alternativos independientes y de producción artística que se dieron en los años noventa pero en los que tampoco entraba el *performance*. Por ello hicimos el espacio Ex Teresa con nuestras propias reglas, no tuvimos que apegarnos a algo existente, ni adecuar los discursos a lo que ya había. Sino que buscábamos generar espacios de encuentro, de conversación, de enunciación y de presentación.

**(ZE): ¿Cómo nombras lo que haces, tu método de trabajo y forma de acercarte a ciertos temas que dan sentido a tus prácticas?**

**(LW):** A mí no me interesa definir lo que hago como arte. Yo lla-

mo a lo que hago intervenciones culturales participativas, porque entrañan la participación del público, este término lo uso para sacar la palabra “arte” de la ecuación porque ha habido y sigue habiendo muchas conversaciones acerca de cómo denominar estas prácticas en las que yo me muevo, en las que el arte y el activismo se encuentran o son prácticas que suceden en los intersticios entre diferentes disciplinas. Por ejemplo, el artista Pablo Helguera aboga a favor del término *social engagement art* que en español sería como “arte socialmente comprometido”, pero como que no funciona mucho la traducción. Sin embargo, en Estados Unidos uno de los términos ya aceptados es el de *social practice*, pero justo Pablo Helguera se pelea con esa palabra o término porque dice que retiraron el arte del término. Al mismo tiempo estas prácticas se han puesto en boga, lo que complica aún más las cosas porque en el momento en el que el mercado del arte las convierte en moda, como en todo, toma contenidos, no importando si en principio son radicales, de resistencia o combatientes de ciertas ideas que incluso van en contra del mismo mercado. Pero este las pasteuriza, las vacía, las filtra y las refina tanto que acaba con su contenido y las convicciones generales de las mismas prácticas. Esto es interesante porque está sucediendo ahorita y los estamos asimilando.

Al final me interesa no cómo se llama eso que hago, sino lo que logra o no logra, ya que denominar qué es o qué no es no me interesa. Creo que una de las estrategias de estas prácticas es trabajar con instituciones que normalmente no retoman este tipo de estrategias, uno tiene que hacer puentes entre ellas y mundos que no se tocan. Por ejemplo, logras que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) colabore con el Instituto de las Mujeres de la Ciudad de México, no es algo que suceda orgánicamente o que haya pasado antes y que seguramente no pasará en el futuro si alguien no se empeña

en crear un puente entre ellas dos. Me interesan esos puentes porque generan espacios y actividades distintas, eso implica también navegar por aguas muy diferentes, en estructuras y sistemas diferentes. El trabajo se complica porque se pone en jaque la idea del artista, el autor, los conceptos en el mundo del arte, ese tipo de cosas; pero también da luz a lugares que no son visibles y todo lo que sucede detrás de ello es muy interesante.

**(ZE): ¿Cómo has logrado navegar entre instituciones y asociaciones civiles?, ¿cómo es que les planteas este tipo de proyectos? ¿Cómo has hecho que dialoguen diferentes instituciones, actores e instancias?**

**(LW):** De entrada debo decir que básicamente la relación es con personas y no con instituciones, porque en cualquier lugar en el que he trabajado me he llevado bien con una persona y después con la de a lado no, puede que una persona esté muy abierta a este tipo de proyectos mientras otra no. Sí trabajo con la institución pero al final el proyecto se deposita en una o en un grupo de personas que entienden y están dispuestas a ver más allá de los límites que se han establecido de forma tan normativa y claramente, entendiendo la norma como aquello ligado a los sistemas de poder que regulan nuestro estar y manera de ser.

También creo que la forma de navegar es explicar qué es lo que hago y legitimarlo frente a quien sea, de ahí paso a encontrar puntos en común con ese espacio/escenario. Por ejemplo, ayer me enteré que se nos otorgó una beca del CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) al primer laboratorio de humanidades de México, que claro no tiene que ver con las ciencias duras, ni eso, sino con un proyecto que se llama Laboratorio Nacional de Diversidades, el cual produjimos cuatro personas: dos investigadoras, un investigador de la UNAM y yo; pero es un proyecto rarísimo porque

está dado en un entorno académico, en el cual puedo entrar y salir, pero yo no soy una investigadora de la UNAM, ni siquiera acabé la carrera. Es decir, vengo de una formación que yo propiamente me tuve que procurar porque lo que yo hacía tiempo atrás no existía en los planes de estudio, estos no contemplaban el *performance* y aún siguen sin hacerlo. Pero para dialogar con este grupo de investigadores(as) lo que yo hago es traer a la mesa algo que puede visibilizar, señalar o problematizar ciertos temas desde una perspectiva que no estaba ahí antes o que no había sido contemplada.

En el proyecto que te comento están Moisés Vaca que es filósofo, Jeovan Guerrero activista transgénero que viene de la biología y ciencias, que incluye estos discursos desde las ciencias; está Lucía Rafael que es investigadora de jurídicas. Cada quien aporta unos saberes particulares, lo que yo apporto es esta mirada desde el arte, pero la mirada que abre puertas, no la que tiene que ver con una defensa del arte como un espacio de creación libre y esas cosas, sino que ayuda o contribuye a observar ciertos fenómenos de una forma que resulta muy pertinente, sino es que necesaria o indispensable, por ejemplo: no es lo mismo hablar de la situación de las mujeres en un artículo con todas las citas y la numeralía básica de las violencias, que ver eso encarnado en un cuerpo o transformado en un objeto con un testimonio, narrado en primera persona, desde una mujer diciendo lo que le pasó y lo que sintió, eso es un cambio dramático en la aproximación al tema. Lo que hago es presentar las diferentes posibilidades desde este particular quehacer.

**(ZE): ¿Qué te permite el no tener que responder a a través de tus proyectos a una instancia específica ni a un modelo académico determinado?**

**(LW):** Primero, lo que me permite medio mantener mis ideas intactas es la propia ubicación de lo que hago, me planteo no solo

trabajar con un museo, sino que trabajo con un museo y con algunos otros espacios, en proyectos que convocan e incluyen mujeres que viven o trabajan en una calle y en otros estados, etcétera. Esta ubicación en sí, como no depende de una sola institución o instancia, otorga la libertad de no tener las limitantes institucionales. Ahora eso sí sucede y sucedió con el MAM (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México) en la exposición que hice hace dos años, que fue una experiencia muy complicada y que dudo mucho repetirla en esos términos, porque lo que pasa en el museo y en esa estructura del museo es que se come todo, y de alguna manera yo tenía un optimismo importante en mi planteamiento, pensé que yo podía negociar en un museo. Pero como toda la vida he estado en contra de esa institución del museo, sí fue complicado defender mis reglas o siquiera poner en jaque o bajo la lupa toda una serie de prácticas que para un museo son normales y habituales; entonces, por todo esto, no creo que volvería a hacer algo como la exposición en el MAM. Claro también tuvo cosas fantásticas: fueron sesenta mil visitantes, jamás en mi vida habría alcanzado un público de ese tamaño en el lapso que comprendió la exposición. Pero las fricciones fueron brutales, desde pelearme por plantear que yo quería que existiera un documento de mi exposición, pero no quería que fuera un libro que se vendiera, sino que fuera gratuito. Eso me lo cuestionaron porque el museo hace libros que están llenos de páginas, las impresiones están súper chidas y con colores fantásticos que cuesta mucho dinero producir y que para poder medio sustentar eso hay que venderlos. Ese tipo de cosas iban totalmente en contra de las cosas que yo pregonaba y que no las vi venir. Otro ejemplo, el curador, que es alguien a quien quiero mucho, pero que opera en ese mundo, me dijo que hiciéramos una foto en un formato enorme, y como estoy tan desacostumbrada a trabajar en el espacio del arte,

entonces hasta después ya montadas me di cuenta que en esa exposición, que es sobre las mujeres, había unas fotos enormes más y que las imágenes de las mujeres que son en mi mundo iguales que yo aparecían chiquitas. Entonces vi la estratificación y verticalidad tan espectacular en los espacios del arte. Al final del día mi exposición fue contradictoria desde el nombre, porque me dijeron que mi nombre debía ser parte del título, pero yo estaba peleando por mantener el nombre inicial y original que era *Expuestas: Registros Públicos*, pero se insistió en que se llamara *Lorena Wolffer/Expuestas: Registros Públicos*. Hubo contradicciones con este sistema del museo que en el momento de meter mis proyectos ahí causaron conflicto, pero también sé que hay cosas fantásticas que pasaron, como realizar *Fe de hechos* y que la gente dejara sus historias y recabar cerca de dos mil historias fue increíble. Finalmente es muy difícil navegar en ese terreno de «el museo» sin comprometer partes importantes de tu proyecto.

Dicho esto hay también espacios artísticos donde he encontrado prácticas, ideas o acercamientos que me interesan, aunque debo decir con toda honestidad que los espacios más enriquecedores no son los del arte, me refiero a que para mí la academia ha sido un espacio grandioso y espectacular, ya que hace unos años me invitaron a ser parte de los seminarios del posgrado del ahora CIEG, antes PUEG (Programa Universitario de Estudios de Género), en la UNAM, y trabajaba con Marisa Belausteguigoitia en sus seminarios aterrizando a partir del *performance* los ejercicios o algunas de las ideas que se trabajaban en el mismo seminario. Porque resulta que, algo que no es del todo nuevo pero de lo cual no se habla, en estudios de género o en estudios culturales, la gente que está ahí sigue operando del cuello hacia arriba, hay poco trabajo en el cual los conocimientos y los saberes atraviesen el cuerpo, alguien te puede

recitar a Foucault por 4 horas sin que eso aparentemente le haya transformado o haya cuestionado la forma en la que se concibe. De la misma manera, muchas mujeres pueden tener una serie de planteamientos feministas que cuestionan la heteronorma pero al mismo tiempo siguen reproduciendo la heteronorma cabalmente en sus cuerpos. Entonces el planteamiento con Marisa era cómo aterrizar esto en los cuerpos de las personas que están ahí, fue un intercambio espectacular donde recibí una cantidad de cosas muy buenas, me acerqué y entendí mucha de la teoría que ni siquiera había conocido hasta ese momento, fue y ha sido un proyecto muy bueno porque encontré ecos en cosas que ya trabajo y miradas desde otros lugares.

La academia sí es un espacio de alianza importante. Desde el PUEG hasta el laboratorio de las diversidades he encontrado diferentes líneas y cosas que tienen que ver con el trabajo que hago, como por ejemplo, en cuanto a la legislación, trabajé con Andrea Medina, abogada de la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, y me di cuenta que la legislación es una radiografía muy clara de quiénes somos como sociedad y cuáles son los consensos que hemos alcanzado, a qué están supeditados, cuáles leyes existen, cuáles no, cuáles existen y pueden ser implementadas, cuáles existen y son meramente una simulación. Las agrupaciones y las colectivas de mujeres feministas también han sido una fuente importante de inspiración, de interlocución e intercambio. No creo que podría estar haciendo lo que hago sin ellas ni tampoco sin lo que algunas llamamos el *acuerpamiento*, es decir estar *acuerpada*, cerca de y con otros cuerpos con los que nos unimos y aproximamos en ciertos aspectos o puntos.

Finalmente son muchas fuentes que realmente tienen poco que ver con el arte, el activismo ha sido otra fuente de inspiración, es-

tán estas cosas que informan, que delimitan y dan forma al trabajo que hago, Además hay muchas otras cosas que tienen que ver con conceptos, como saber lo que es la *performatividad*, los planteamientos que tienen que ver con el testimonio y la palabra en primera persona frente a la Historia y las narrativas nacionales, cómo se contraponen, la idea de la anunciación en singular del «Yo», entre muchas cosas más.

**(ZE): Cuando comenzaste a hacer *performance* no había muchos espacios para su presentación y a varios les parecía una locura, ¿te provocó algún conflicto seguir con lo que estabas haciendo? Lo pregunto porque quizás muchos de los artistas en formación se plantean la pregunta respecto a si lo que hacen es arte, si va a entrar en una galería o si será aceptado.**

**(LW):** Me genera conflicto hasta ahora, es que siempre tengo que luchar siempre, no puedo estar echada en mis laureles y que la gente me hable para hacer proyectos, muchas veces de momento las cosas funcionan y me va bien, es algo que va y viene.

Otra de las cosas que me genera preguntas es acerca del registro y la memoria. La “Historia” hablando de su lado hegemónico, no va a tratar cosas que están fuera de ella, ese tema es complicado porque es de nuevo luchar por lo espacios todo el tiempo, hacerte un espacio en la historia, que además no es una, sino que son historias plurales. Está complicado porque hay museos que quieren que cosas mías sean parte de su colección, eso es bueno porque te ofrecen un registro que igual de otra manera no existiría, el problema es que como no produzco objetos, ¿cómo podría darse el registro en este sistema del Museo? y básicamente consiste en entregar evidencias de lo que se hizo. Me gusta estar en las colecciones de los museos no por ego, sino por la preservación de las cosas, me refiero a que hay un lugar seguro para que las evidencias sigan existiendo.

Básicamente el conflicto es cómo lograr que los sistemas normativos no saquen de la historia las evidencias de los actos *performáticos* que además fueron generados colectivamente, es darle el respeto y el lugar al colaborador de que no va a dejar de existir su participación.

Otra de las cosas interesantes que hablan de esta lucha es que cuando estuve en el MAM (Museo de Arte Moderno) trabajé durante un año y medio sin recibir salario alguno porque el museo no paga, la directora me dijo que solo es un lugar para posicionar al artista y pueda vender mejor la obra, pero yo no vendo, entonces hasta ahora no he recibido nada. Y ese proyecto es un trabajo, aunque fueran mis cosas e inquietudes no deja de ser un trabajo, estamos frente al problema de acoplar lo alternativo a un sistema normativo y hay cosas que no se acoplan, tan es así que se da en sentidos pragmáticos, conceptuales y prácticos. En el MAM no funcionó por este y varios conflictos, pero en el Museo Ex Teresa con otro proyecto fue diferente. Debo aclarar que cuando planeo un proyecto no sé cuánto va a costar, es dinero que las instituciones no dan fácilmente, y bueno, yo vi cómo resolver algunas cosas y por ello no tuve que someterme a las reglas de la institución porque lo resolví por otro lado.

**(ZE): ¿Qué opinas respecto a que escriban sobre tus trabajos como otra forma de registro? ¿Cómo hacer que permanezcan estos proyectos *performáticos*?**

**(LW):** Su pertinencia tiene que ver con el conocimiento de quién escriba, qué tanto conoce del proyecto, su gusto, si conoce mi metodología, es una interpretación atravesada por diversos factores. Estaría chido que el proyecto perdurara en sí mismo, que se preservará la experiencia.

En Los Ángeles hay un proyecto al que me invitaron: *Belove The Underground: Arts and Action in the 90's* que lo está curando la direc-

tora de la colección *The Armony*, me invitó a que la asesorara y lo hice, planteé la cuestión de la que hablamos, de los conflictos en la historia, el registro de las acciones y de cómo los escritos relegan estas cosas solo a textos. Pero llegamos a la conclusión de invitar a las y los artistas de hace veinte años a que reinterpretaran sus *performances*, para salir del formato de foto y video, y trasladar literalmente un *performance* de 1997 a 2017, repitiendo el *performance* mismo, haciendo uno diferente pero con referencia al *performance* del pasado. Buscando así también otras maneras de cómo registrarlo, porque ya hay más formas de registro que no son ni la foto, ni el video, ni el texto, porque se pueden trasladar las experiencias a través del tiempo.



*Expuestas: registros públicos*  
 Zócalo, Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres,  
 Inmujeres DF, Ciudad de México, México  
 Foro de Género y Salud, Universidad Autónoma del Estado de Morelos,  
 Cuernavaca, Morelos, México  
 Fotografía: Archivo de la artista

**(ZE): ¿Qué opinas sobre la noción de originalidad en el trabajo creativo?**

**(LW):** Hay que hacer las cosas desde un lugar informado, porque es espectacular y aterradora la cantidad de personas que han hecho un *performance* que ya se haya hecho más de quinientas veces y lo presenta como si fuera la primera vez: “el descubrimiento del hilo negro”. Pero ya no estamos en 1985, es la era de la computadora e información digital, tú buscas en la Internet “*performance* en tina” y te aparecerán miles de actos que se han hecho. Somos hijas e hijos de nuestros tiempos, no puedes defender una idea sin saber el lugar que ha ocupado antes o los tránsitos que ha tenido por diversos caminos, si tú haces un *performance* donde reproduces acciones que se hayan hecho antes, lo mínimo que se debe hacer, es ser consciente que ha sucedido y tomar de esas experiencias lo que te pueda servir dejando fuera esta pretensión de la originalidad, de la novedad, descubrimiento e innovación. Soy de las personas que cree que en la vida no hay nada nuevo, sin embargo, creo que hay mezclas y remezclas “nuevas”.

Dicho esto, me parece importante nombrar las fuentes y las referencias cuando las hay, me ha pasado que hay colaboradores que dicen que uno de los proyectos en los que participó es de él o ella misma, pero no, es mi proyecto, yo, Lorena, lo concebí y participamos todas estas personas. Es importante reconocer el crédito, de quién es el proyecto y a los colaboradores. Y a veces pasa que se me hace raro ver trabajos muy similares a lo que yo hago pero en el fondo no son iguales porque no parten o no tienen la misma metodología con la que yo los hice.

**(ZE): ¿Para ti cómo se genera el conocimiento? La experiencia en un *performance* ayudan a generarlo, pero hay quienes relacionan el conocimiento solo con algo académico.**

Yo no creo en lo absoluto en la idea de que el conocimiento se halla solo en los libros, o solo siguiendo los cánones establecidos en el arte, la filosofía, etc. Para mí es tan válido que una persona lo genere cuando transita en una calle, o desde un libro de una feminista inglesa reconocida, para mí en ese sentido es fundamental romper con una verticalidad.

Creo que la experiencia genera saberes y conocimientos. En el PUEG era importantísimo leer a Frantz Fanon y lo que habla sobre el racismo, al igual que la experiencia del chavo que le dan asco los tubos del metro porque siente que huelen al sudor de otra gente. Para mí tanto el libro como esa experiencia del chavo es conocimiento.

**(ZE): ¿Cómo decides con qué estrategias vas a trabajar o a emplear?**

**(LW):** Se van dando conforme lo voy requiriendo, he hecho muchas cosas que no pensé que haría o que me pregunto cómo fue que lo logré o llegué hasta ahí. Y a veces solo funciono como puente entre instituciones.

**(ZE): ¿Cómo desde el hacer y la experiencia cuestionas, pones en duda e incluso extiendes conceptos e ideas en torno al género?**

**(LW):** Estar constantemente desmontando los sistemas de poder normativos, heteronormativos y hegemónicos implica hacerlo todo el día y a todas horas, en todas las interacciones del mundo, es decir, implica cuestionar cuál es la relación o cuál es el lugar en el que me ubico cuando tengo un diálogo con la persona que me vende algo en la esquina. Es tratar de desmontar todo el tiempo incluso las costumbres culturales que yo misma sigo reproduciendo porque no estoy exenta de ello, eso sería una falacia. Poner en duda todo durante todo el tiempo es un ejercicio muy cansado pero que intento hacer.

**(ZE): ¿Cómo dialoga tu trabajo con la experiencia y con lo teórico? ¿Crees que el *performance* logra construir una especie de ruptura con la teoría y con otras cosas, un tipo de estado de excepción por encontrarse a medio camino entre muchas disciplinas?**

**(LW):** La experiencia vivida en carne propia jamás podrá ser comparable a cualquier otro medio que te muestra cómo alguien más lo vivió, no es como un documental en donde se te explica cómo son las cosas y cómo se van dando porque literalmente no lo estás viviendo. La vivencia corporal lo cambia todo. Un acto puede generar cambios importantes en la vida, la experiencia se valida en sí misma. Las experiencias propias y reconocerse en las experiencias de otras(os) son válidas y en ese momento las estructuras de poder dejan de ser necesarias como instrumentos legitimadores de esas experiencias. Es decir, la encarnación o la vivencia de una idea, concepto o planteamiento te confrontan e incluso confrontan planteamientos académicos o replantean sus límites.

**(ZE): ¿Para ti la investigación y la creación van de la mano?**

**(LW):** Antes había más una distinción y había procesos importantes de investigación que hacía para ciertos proyectos, eso cuando solo hacía *performance*. Por ejemplo, para el *performance Mientras dormíamos* salió a partir de que me encontré unos registros policíacos en Ciudad Juárez acerca de los feminicidios, luego eso me fue llevando a más y más cosas.

Después me enteré que en Medio Oriente una mujer se explotó en un centro comercial y lo romaticé, pues me era una clara acción en contra de las imposiciones de género y esas cosas, sin embargo, al estar leyendo e investigando más de las inmolaciones voluntarias de mujeres en Medio Oriente mi percepción cambió, porque descubrí que fueron manipuladas por hombres para sus fines de poder.

Pero cuando comencé a hacer otro tipo de proyectos como en *Expuestas*, donde trabajé en un refugio de mujeres, con ellas la investigación se volvió parte del proyecto. Me di cuenta no solo que el proceso y la investigación se convertían en lo mismo, sino que además partes de lo que yo consideraba la investigación eran quizás más poderosas que otras partes consideradas más importantes del proceso creativo. Por ejemplo, yo descubrí hablando con las mujeres del refugio que el acto de hablar y de enunciar era sanador para ellas y después para mí también, y entonces ese proceso de investigación en realidad ya era la pieza, si es que le queremos llamar así, ya era el proyecto, que eso no era un medio para llegar a algo más, sino que ya tenía sentido en sí mismo.

## La investigación como pieza

**Minerva Cuevas**

Conocí el trabajo de Minerva Cuevas (Ciudad de México, 1975) a través de Internet, uno de los medios que esta artista utiliza. En la primera década del Siglo XXI propuestas de intervención, desde el arte o creativas, en espacios públicos se revelaban como prácticas que me interesaba explorar por la posibilidad que plantean de llegar a un público o espectador más amplio y diverso, no vinculado directamente con el campo especializado del arte. Paralelamente a este interés, desde la academia también investigaba y pensaba a partir de la teoría respecto a los usos de lo público. Esta combinación me llevó a buscar y encontrar en Internet los proyectos de Minerva, campañas en las que interviene o modifica productos y logotipos de compañías y corporaciones como *Del Monte*, *Melate* de la Lotería Nacional e INEGI, cuya intervención gráfica y/o textual derivaban de investigaciones realizadas por la artista y dan cuenta de prácticas sospechosas o poco éticas por parte de estas compañías.

La manera en que Minerva da salida o socializa públicamente una investigación-indagación, que puede ir desde pintar rótulos en espacios públicos, mostrar los resultados a través de una exposición o difundirlos por Internet, dirigió mi atención hacia las posibilidades que otorga el arte para lograr otras respuestas y/o alcances al trasladar o convertir en prácticas, objetos e imágenes ideas, teorías, información, vivencias.

En este navegar a través del trabajo de la artista por la red, llegué a uno de sus primeros proyectos: *Mejor Vida Corp. (M.V.C.)*, propues-

ta que uno puede conocer a través de su sitio web<sup>1</sup> y que funciona como una corporación sin fines de lucro desde la que se crean, promueven y distribuyen productos y servicios de manera gratuita. Los cuales tienen la particularidad de ser productos o servicios que de alguna forma retan o cuestionan un sistema. A través de M.V.C. la artista, utilizando la figura y estructura de una corporación, ha distribuido boletos de metro gratuitamente en las estaciones, expide credenciales de estudiante para obtener descuentos, cartas de recomendación para quien las requiere o códigos de barra que se pueden pegar sobre algunos productos del supermercado para pagar un menor precio por ellos.

En esta charla Minerva Cuevas nos aproxima a través de su trabajo a la idea de investigación como construcción o experimentación de escenarios y contextos que al vivirlos revelan información, secretos, conocimientos, desde los que pasamos de tener solo datos a construir hallazgos propios. El romper ciertos límites entre investigación y creación parece ser parte de lo que le permite a esta artista intuir, ver, registrar y compartir esos hallazgos desde sus proyectos.

**Zaira Espiritu (ZE): ¿Cómo empiezas a interesarte en temas como el capitalismo globalizado, el consumo masivo y la forma en que operan las grandes corporaciones y a vincularlos con tu trabajo desde distintos ámbitos?**

**Minerva Cuevas (MC):** Fue a partir de responder al contexto de la Ciudad de México mediante intervenciones urbanas. El primer proyecto que generé, que de algún modo conectó con la esfera social y económica de la ciudad, fue *Mejor Vida Corp.* que de hecho tenía que ver con repetir una estructura empresarial o corporativa. A partir de eso toda la investigación que realicé para proyectos poste-

<sup>1</sup> <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>

riores tuvo también esta conexión con lo social y lo político a pesar de que eran intervenciones muy libres y sin un enunciado literalmente político, simplemente consistía en ejercer ese ejercicio de libertad e intervención, comentar con algunas campañas este entorno social y político. Digo, finalmente se volvió mucho más obvio, la conexión con los grandes actores económicos, no solo en la ciudad y el país, sino a nivel internacional porque ya ninguna región está libre de responder a esas fuerzas, como a la macroeconomía.

**(ZE): ¿Cómo haces este tránsito de los medios más tradicionales en el arte a trabajar en el espacio público y con materiales, lenguajes y formatos distintos? ¿Qué momento histórico y en tu formación como artista te toca vivir que te aventuras a trabajar desde otro lugar?**

**(MC):** A nivel de estudios yo formé parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante algunos años y sí había cierta frustración en cuanto al contenido de las clases y la práctica. Los talleres en realidad no tenían que ver con este tipo de medios, ni siquiera el video o el *performance* estaban considerados como parte de la educación artística y yo estaba comenzando a interesarme justamente en esos medios. Me alejé tanto de la escuela en sí como un lugar de producción y fue así que básicamente pasé de situaciones que tenían que ver con *video-performance* a la intervención en espacios públicos. Yo creo que también influyó haber conocido otros proyectos y artistas que estaban, no haciendo intervención pública, pero sí, digamos, lo más temprano a nivel de arte en Internet o servidores autónomos.

No es solamente esta fase de cambiar de medios, sino también abrir toda una esfera de cómo relacionar lo público con el arte. El Internet era una cosa o una situación muy nueva para generar proyectos y también la parte corporativa, fue interesante ver cómo el In-

ternet también suponía una plataforma más o menos horizontal, lo mismo tenía una compañía su sitio en Internet que la podías tener tú, entonces, creo que eso fue mi mayor influencia. En este ámbito, de las primeras personas que conocí fue a Heath Bunting,<sup>2</sup> artista inglés, él tiene mucho trabajo alrededor del mundo que tiene que ver con fronteras, con registrar la ruta o el tránsito que los migrantes pueden usar, sobre todo en Europa; eso a mí me daba un panorama mucho más amplio de qué podía ser una intervención a nivel público.

**(ZE): ¿Y este tipo de prácticas o búsquedas que mencionas y te interesan cómo eran consideradas por las escuelas de arte o en el ámbito de las instituciones artísticas en el momento en que comenzaste a explorarlas? ¿Llegó a ser cuestionado lo que hacías?**

**(MC):** Nunca lo generé en torno a la institución o a la práctica artística, creo que eso es básico, las intervenciones jamás se plantearon como un proyecto artístico o de otro tipo, eran así de libres, no había nada que lo midiera ni nada que de algún modo fuera un parámetro para juzgar si eso era arte o no porque no estaba propuesto así. Yo creo que más bien después de cierto tiempo fue muy fácil que el proyecto *Mejor Vida Corp.* fuera incluso muy bien aceptado como proyecto artístico pero no porque yo lo planteara así, sino básicamente porque suponía una especie de novedad o de situación extraordinaria porque nadie estaba acostumbrado a ese tipo de intervenciones. No solo por usar el espacio público, sino por estar usando estrategias como sabotaje y medios como el Internet o replicar esa estructura corporativa.

**(ZE): ¿Qué te lleva a dar el salto para centrar tu atención en lo que producen ciertas estrategias para generar búsquedas y no en la cuestión de si lo que estabas haciendo era o no considerado arte?**

---

2 Véase: Heath Bunting, 18 de octubre de 2014, en: <http://net-ej-art.blogspot.mx/2014/10/heath-bunting.html>

**(MC):** Yo creo que no fue un cambio así de brusco, de radical, tal vez tenía que ver más con un proceso y, como te decía, con conocer gente como Heath Bunting que igual generaba proyectos en Internet con los primeros servidores en línea, que tenían que ver con arte, pero él también podía vivir en la montaña seis meses. Ese tipo de situaciones implicaron básicamente conocer un panorama mucho más amplio donde podías ejercer una intervención o lo que llamamos agencia, lo que simplemente quieres hacer como respuesta al contexto, y ni siquiera cuestioné si seguía teniendo que ver con el contexto del arte contemporáneo, simplemente se dio y ya.

**(ZE): ¿Para realizar tu primer proyecto *Mejor Vida Corp.* hiciste una investigación previa o más bien todo fue sucediendo de manera simultánea, llevar a cabo las propuestas que integran el proyecto iba generando hallazgos?**

**(MC):** Yo creo que de lo primero que hice fue pensar en intervenciones en torno al metro de la Ciudad de México: regalar los boletos, usar las mismas líneas para limpiar las estaciones, ese tipo de situaciones. Y de ahí se fue extendiendo a una respuesta más general: las campañas que tenían que ver con la Lotería Nacional, el cartel del *Melate*. Pero yo creo que el metro fue una primera, no investigación, sino una primera vía para generar estas intervenciones, que por supuesto tenían que ver con lo urbano, con la economía, con la ecología y lo demás fue seguir con una serie de productos o servicios que también respondían a situaciones muy particulares en la ciudad.

**(ZE): ¿*Mejor Vida Corp.* detona entonces otros proyectos?**

**(MC):** Sí, claro. Por las campañas que parten de *Mejor Vida Corp.*, la primera intervención de un logotipo fue justamente institucional, fue la del *Melate* y después siguió la campaña que tiene que ver con la intervención de la lata de jitomates de *Del Monte* con in-

formación sobre las prácticas no éticas de esta compañía; toda la transformación del gráfico, ya sea de la publicidad o de los productos, conecta otra vez con la macroeconomía, la ecología. En general yo diría que sí, muchas de las estrategias parten de ese proyecto.

**(ZE): ¿Has tenido alguna respuesta, reacción o réplica de esas corporaciones o compañías de las que intervienes sus logotipos o productos a manera de crítica?**

**(MC):** Muy poco en realidad, de McDonald's hubo respuesta pero porque vieron la invitación que imprimió el Museo de la Ciudad de México y la publicidad que usaba la imagen de Ronald McDonald. Los únicos que contactaron fue la empresa que está encargada de la publicidad en México de McDonald's, pero fue solamente eso, querían reunirse conmigo y ya nunca sucedió. En realidad no ha habido respuesta legal o muy específica de parte de estas compañías.

**(ZE): Parece que detrás de tus proyectos hay bastante investigación, ¿qué es para ti hoy investigar desde la creación?**

**(MC):** En realidad mi obra es la investigación, lo que planteo es que justamente la parte de la solución formal es de algún modo secundaria, importantísima también, pero en el caso de mi obra lo que la conecta o el común denominador es esa información inicial y también una posición política que es muy evidente, entonces la investigación en sí es la pieza, es la obra. Digamos que lo visual o la solución formal es la traducción que finalmente da ese *chance* de que sea una, digamos, investigación pública y su traducción a nivel de formas e imágenes.

**(ZE): ¿Cómo dialogas con lo teórico desde la creación? ¿Haces lecturas o investigación teórica y luego la involucras en el proyecto o la dejas de lado y vas indagando a través del proyecto?**

**(MC):** Bueno, depende de qué se trate. Es muy diverso en realidad, dependiendo de cuál sea el interés inicial de la pieza es como

se va generando la investigación. En términos teóricos, generalmente tiene que ver más con lecturas que se relacionan, por ejemplo, con ecología social que después sí se reflejan en el enunciado de cada pieza. Pero son tan diversas las líneas de investigación que depende de eso en realidad.

**(ZE): ¿Cómo tus proyectos o tú han abierto un diálogo con disciplinas que no son necesariamente artísticas, has construido reflexiones desde y en otros ámbitos del conocimiento? ¿Cómo se ha dado esto?**

**(MC):** Sí, claro, lo veo incluso como parte de mi propia educación, y va desde encontrar la bacteria que come plástico en el Bordo de Xochiaca o puede ser investigar sobre canibalismo. Yo lo veo así, como parte de una formación personal y como parte de toda esa red que al final conecta las piezas.

Digamos que tal vez información netamente en el campo de la economía después se liga a cuestiones ecológicas, entonces nos es que yo divida por disciplinas la investigación, sino que de algún modo terminan siendo muy orgánicas ese tipo de investigaciones. En cada contexto lo que aprovecho es ese *chance* de conocer a la gente que es experta en ciertos contenidos o prácticas, para a partir de ahí generar también mis propias respuestas a ese tipo de prácticas, usarlas como herramienta o favorecer la colaboración en ambos sentidos.

**(ZE): ¿Cómo ha sido tu aproximación a estos especialistas? ¿Cómo los abordas para generar una colaboración?**

**(MC):** Sí, depende mucho de cada proyecto. Cada pieza o intervención es un caso distinto, pero es muy común que te pregunten qué buscas y uno no va buscando nada concreto, lo que quieres es encontrar algo y a partir de ahí elaborar ejercicios intelectuales que después se ligan al ejercicio estético y lo resuelves

como una obra. A veces tengo que investigar yo de antemano; otras, la pieza surge de una plástica totalmente casual con alguien.

Pero sí, depende de los proyectos, tal vez el más relevante en términos de colaboración aquí en la Ciudad de México fue con la UNAM. Justamente cuando estaba desarrollando el proyecto de la bacteria que come plástico busqué si había investigación en torno a eso en la UNAM, tuve entonces que conocer a un geólogo, a una química y, como no había ninguna investigación que estuviera intentando encontrar una bacteria que destruye plástico, la comencé a hacer con ellos y finalmente eso se quedó como una investigación realizada por parte de la UNAM y cualquiera puede seguir ese trabajo. Después yo, la parte pública de esa investigación, la desarrollé como una instalación que se mostró en el MUCA-Roma (Museo Universitario de Ciencias y Artes), de ella hay un catálogo, y son ese tipo de traducciones a las que me refiero. Pero probablemente ese caso es en el que el documento en sí y la investigación es parte de un entorno académico.

**(ZE): ¿Tus proyectos han detonado que especialistas de otras disciplinas con los que colaboras hayan terminado haciendo o explorando cosas que anteriormente no habían contemplado?**

**(MC):** Sí, menos atrevido que eso, pero la parte visual, la parte de comunicar la información es algo que es mucho más fácil de repensar o reelaborar para ellos. Sí, sí creo que ha sucedido.

**(ZE): Las personas de la UNAM con las que trabajaste, ¿socializaron contigo sus experiencias respecto a participar en un proyecto de investigación y artístico?**

**(MC):** Sí, de hecho parte de la instalación tenía que ver con el equipo que ellos usan normalmente y lo prestó la UNAM. No fue entonces solamente la parte de la investigación, sino también el montaje de la pieza en el museo y después ellos vieron cómo fue la

solución pública o la estrategia para comunicar los resultados sobre el proyecto.

**(ZE): Intercambios como el que tuviste con la UNAM, ¿han permitido que tus proyectos lleguen a otros públicos?**

**(MC):** Ha sucedido, pero eso también depende del lugar y el contexto. Depende mucho del tipo de comunicación que haga la institución y por supuesto que se extiende a la gente que participa de las investigaciones. Claro que pasa, sí es común que público que no es del mundo del arte contemporáneo llegue a las exposiciones.



*Égalité, Minerva Cuevas. Imagen cortesía de la artista*

**(ZE): ¿Qué crees que te permite el arte para trabajar con ciertos temas en comparación con la aproximación que se realiza desde disciplinas que podemos llamar más académicas?**

**(MC):** La libertad es lo único que supongo genera esa gran diferencia en el arte. En mis procesos no hay un método a seguir y tampoco hay resultados medibles, es también la diferencia que yo marco con el activismo social, porque en muchos lugares, de algún modo, se ha generado una categoría en la que hablan del arte como activismo y yo la verdad la veo como una relación falsa porque sí creo que el activismo social tiene fines muy concretos, medibles, lleva un proceso muy distinto. Eso no quiere no haya herramientas que de pronto encuentres en ambas situaciones, en ambos escenarios, pero lo que yo creo es que es justamente esa libertad la que te deja tomar elementos que tal vez corresponden a la producción musical, a la sociología, para generar un proyecto con músicos que ningún compositor hubiera realizado o ningún músico y tampoco ningún sociólogo hubiera experimentado de ese modo, con gente participando de una acción o de un *performance*.

**(ZE): ¿Cómo decides o intuyes la forma en que presentarás o darás salida pública a lo que vas indagando o encontrando a través de tus proyectos, qué va guiando estas posibles salidas?**

**(MC):** Tiene que ver mucho el contexto, también si hay un espacio de exposición ya definido y lo más importante es el público al que va dirigido. Eso quiere decir que hago poco trabajo en el estudio realmente, porque generalmente desarrollo proyectos para contextos muy específicos, entonces sí tengo muy presente esos elementos, quién lo va a ver y cómo se va a mostrar. Lo extraño es que cada vez hay más propuestas de museos para generar una solución formal en específico, te invitan a hacer un mural porque han visto que hay piezas que están resueltas como mural; se vuelve entonces complicado desarrollar la obra de ese modo, pero bueno, de todos modos hay oportunidad para investigar y pensar cómo resolverlo, o de aceptarlo o no.

**(ZE): ¿Cómo dialogan o no tus proyectos con los formatos o parámetros de presentación de la obra en instituciones artísticas como el museo, cómo negocias o te relacionas con museos y galerías desde tus propuestas?**

**(MC):** Creo que es muy claro cuando algo tiene su espacio dentro de instituciones, ya sean museos o galerías, en realidad nunca ha habido esa crisis de generar una especie de proyecto que, por ser una intervención o no tener un resultado material, tenga que forzar para mostrarlo dentro de una institución o espacio público, creo que aún no ha sucedido.

Esto en parte por el tipo de proceso que sigo, un proyecto de antemano está pensado para el espacio del museo o no, en el caso, por ejemplo, de *Mejor Vida Corp.* es un proyecto que aunque tiene que ver con la intervención pública el museo en sí se vuelve una sede, así como era la oficina en cierto momento, el museo se vuelve parte de la estrategia y distribuye credenciales de estudiante o los códigos de barra y, de algún modo, hace que crezca, que esa intervención se expanda a mucha más gente.

**(ZE): Tu trabajo se mueve en el ámbito del museo, la galería, del espacio público y en sitios que no están enmarcados en el mundo del arte, ¿qué te ha permitido tener esta movilidad?**

**(MC):** Creo que integrar el trabajo y la investigación con mi propia vida. Yo creo que ese es el modo más consecuente de generar una pieza o una reflexión. No es que tenga yo un horario para investigar, sino finalmente todo lo que está a mi paso: todas las conversaciones, todo lo que veo sobre un contexto que es nuevo al final se filtra con la intuición, con ese afán también de hacer un enunciado político y social, y termino generando una pieza que refleja todo eso.

**(ZE): ¿Qué haces con todo esto que vas indagando, lo sueltas, lo guardas, lo dejas y luego lo retomas?**

**(MC):** Retomo cosas, por ejemplo, la investigación en torno a la producción petrolera ya es una constante. Ahora estoy trabajando con unas relaciones muy amplias en torno a lo que tiene que ver con el fuego en términos sociales y políticos, que va desde quema de libros, hasta los fuegos que ahora se han expandido tanto sobre todo en Estados Unidos, les llaman *wildfires*. Y cómo una cosa tan relacionada con un ecosistema te puede llevar hasta situaciones políticas muy específicas, a pensar el fuego como un elemento en la protesta social. Entonces, hay tal diversidad de posibilidades que retomo constantemente.

**(ZE): ¿En qué proyecto estás trabajando en este momento?**

**(MC):** Tengo una estructura nueva que se llama *La Fundación para el Entendimiento Internacional (International Understanding Foundation)*, es un proyecto que, a diferencia de *Mejor Vida Corp.* que implicaba intervenciones en sitios públicos, parte de la idea de colaborar e invitar a otra gente a que genere y sea parte de esa estructura, ya sea músicos, el mismo personal de museos, integrar a y dejarlo en manos de otra gente. Como el nombre lo dice es una cosa muy amplia, como cualquier actividad o acción que pueda tener que ver con una propuesta positiva en términos del entendimiento internacional.

**(ZE): A partir de tus proyectos generas una diversidad de objetos, hallazgos, textos, ¿cómo vas decidiendo qué se queda y qué se muestra públicamente como la huella y registro de eso que encuentras?**

**(MC):** Yo creo que ahí (respecto a lo que se queda o muestra de un proyecto) es donde de pronto existen más dudas, porque respeto mucho lo que tiene que ver con un símbolo social, un símbolo local o incluso materiales muy locales, no lo tomo a la ligera. Al final puedo generar obra con muy distintos objetos, por eso termino

también con colecciones, antigüedades, linternas mágicas, materiales como el petróleo, pero sí tengo mucho cuidado con la apropiación de símbolos que sean muy locales o pertenezcan a ciertos grupos sociales o políticos, sí me lo llevo con más cuidado. Todo hay que evaluarlo como una parte de la investigación y de la información en sí, el objeto como contenedor y detonador de una serie de informaciones; entonces es como, supongo que cuando un periodista hace una entrevista y alguien le confía algo muy personal y particular, surge esa misma duda “¿uso este objeto o no lo uso?”, ya que es una especie de secreto, de algo muy particular y local, y a veces me cuestiono si mejor lo deajo ahí, sin exponerlo en otro ámbito público.



Minerva Cuevas. Imagen cortesía de la artista

**(ZE): ¿Y cuando trabajas en contextos que son quizá nuevos para ti, cómo haces este trabajo de inmersión y aproximación al contexto?**

**(MC):** Depende del contexto y la situación de producción. Es muy difícil cuando museos o exposiciones quieren que generes una pieza específica pero no dan *chance* de realizar esa investigación en el contexto, porque, para mí, lo peor es ser orillada a buscar cosas en Internet porque básicamente quiere decir ir a Google y el Internet en sí es un filtro. Para mí la investigación no tiene que ver con eso, ni con buscar bibliografía, sino con acercarme a la gente que está viviendo ese contexto y verlo a través de sus filtros. Depende mucho de cada invitación y lo ideal es eso: llegar a una situación en la que vas a aprender a partir de lo más común, que son tal vez museos etnográficos, pero sobre todo de hablar con la gente que vive ahí y establecer preguntas allá.

**(ZE): ¿Qué te ha permitido y en qué te ha limitado ser ajena al contexto?**

**(MC):** La limitante puede ser, tal vez, en relación a con qué profundidad puedes realizar una investigación, qué tan local es el enunciado final que tiene que ver con la obra.

Creo que el modo de investigar y la intuición, como otro elemento, finalmente generan cosas que la población local no tiene presente, yo creo que sí he logrado eso. Limitante, pues más que limitante, implica un cuidado al hacer estos enunciados sociales y políticos en un contexto al que eres ajeno, ahí viene la carga de responsabilidad que estás poniendo en el contexto y de qué modo lo estás analizando. Es por eso que creo que es básico que el filtro no sea un filtro de investigación a distancia, sino en el lugar en sí, con la gente.

**(ZE): ¿Te ha sorprendido la respuesta de la gente hacia alguno de tus proyectos?**

**(MC):** Sí hay varias situaciones que me han sorprendido. Por ejemplo, cuando en La Habana distribuí carteles que eran simple-

mente negros con una frase en color blanco que en ese contexto resultaba problemática o de doble sentido: “nada con exceso, todo con medida”, y que la gente los quisiera tener, como que hubiera tanto entusiasmo por pegarlos en sus casas, carritos de verduras, sí fue una cosa que no me esperaba porque no era un cartel gráfico ni visualmente atractivo. Fue una sorpresa primero no encontrar nada de publicidad, ni siquiera casera, pegada en la zona de La Habana y que además la respuesta de la gente fuera de tanto entusiasmo por el cartel.

También cuando generé una pieza de intervención en Madrid y trabajé con músicos callejeros y cada uno tocaba lo que solía tocar en las zonas donde pedían propinas por tocar, había desde música clásica hasta son cubano, punk tocado ahí con un acordeón, todo mezclado, más bien era un ruido orquestal pero en cierto punto había armonía. Me sorprendió que la gente de la zona saliera a escucharlos, a medio intentar bailar cuando oía un ritmo más reconocible y después que algunos de esos músicos se volvieran a reunir para tocar otro concierto ya sin organizarlo yo, bueno, que sucediera eso es lo ideal, pero es algo que no te esperas ni es posible calcular.

**(ZE): En relación a que estos músicos callejeros en Madrid que decidieron retomar el proyecto que planteaste y repetirlo, ¿qué opinas sobre el tema de la autoría en este tipo de propuestas?**

**(MC):** Toda la producción que hago en realidad lo ideal sería que generara copias y procesos paralelos de mucha más gente, porque lo veo como una contribución positiva. El otro asunto es que nada es realmente nuevo, todo lo que está generado en el mundo viene de nuestra herencia cultural, en el caso de las marcas también, no sé, hasta Mickey Mouse viene también de otra cosa. Para mí es ideal que una pieza genere otras propuestas hechas por otra gente.

**(ZE): Cuando ya estás trabajando en este tipo proyectos creo que lo que más te interesa son los hallazgos, las búsquedas, el contacto con la gente, en este contexto, ¿qué papel cumple para ti la crítica de arte, ese universo de evaluación que existe dentro del campo del arte? ¿Cómo dialogas con la crítica?**

**(MC):** Sí, siempre hay un diálogo, es súper interesante lo que se genera a nivel teórico pero creo que mi preocupación fundamental es el contenido de la obra, lo que tiene que ver con la investigación, es lo que más cuido a nivel de contenido, que realmente las asociaciones que tienen que ver con lo social sean claras o sean exactamente las que yo busco generar.

No quiere decir que la obra esté cerrada en términos de contenido y que yo quiera que el público lea una cosa únicamente, porque en realidad están muy abiertas, pero ese es justamente el riesgo de artículos que evalúen el proyecto como una pieza de arte contemporáneo, lo cierran en su interpretación y que eso sea lo que llegue finalmente al público.

**(ZE): Has mencionado que la intuición guía algunas de tus decisiones y aproximaciones en tu trabajo, ¿cómo opera la intuición en tu hacer artístico, qué sería la intuición para ti?**

**(MC):** Tiene que ver con esa interacción social de saber escuchar, saber percibir lo que es similar y lo que puede representar una diferencia. Por supuesto mi parámetro también es México y la población de México en muchos sentidos, entonces creo que esos filtros son los que básicamente también alimentan un poquito esta intuición, ese poder reconocer en otros contextos aquello que podría generar un cambio, ya sea positivo, o un elemento que representa un retroceso, algo negativo. Yo creo que por ahí va, en poder ver esas cosas diferentes que al final detonan una aproximación distinta a la información ya establecida sobre algo.

**(ZE): Los caminos que has recorrido, el trabajar desde universos “extra-artísticos”, ¿cómo ha ido transformando todo esto tu noción de práctica artística, de arte?**

**(MC):** Finalmente sería afirmar que todo es posible, todo, con quien quieras y como sea. Creo que tiene que ver con la libertad, incluso con desobedecer cualquier regla o límite. Por ejemplo, con la obra sobre cruzar el Río Bravo,<sup>3</sup> mi idea era cuestionar si está ahí una frontera o no y finalmente deshacerse de muchos filtros que vamos aprendiendo a nivel de contenido. En este sentido, la frontera puede significar violencia, límite, pero cuando vas al desierto y te enfrentas al río se vuelve todo lo anterior totalmente abstracto. Ir y ver el río es darte cuenta de que ese concepto de frontera es mediático y que finalmente se vuelve totalmente abstracto o desaparece, pero yo creo que parte de decir “vamos a ver qué hay”, antes de establecer un enunciado que use esos filtros aprendidos sobre violencia y frontera como límite, el ver “qué es” algo hace posible generar el proceso estético.

---

3 Ver: Minerva Cuevas: Bridging Borders | Art21 “Exclusive”, Episode #245, en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPtQJFpOIAM>



## Exploraciones nómadas: crear entre disciplinas

Gilberto Esparza

Las propuestas creativas de Gilberto Esparza (Aguascalientes, México, 1975) se construyen y mueven a partir del intercambio y la suma de diferentes disciplinas y saberes: biología, antropología, ecología, mecánica, programación, robótica, arte... Desde donde el artista crea piezas, objetos, mecanismos, situaciones, escenarios, seres mecánicos, que son trasladados a entornos distintos y al habitarlos provocan, por un lado, la sorpresa y; por otro, amplifican la mirada sobre el entorno o contexto en el que tienen lugar detonando preguntas sobre este.

Cuando conocí a *Diablito (DBLT)* —así se llama una de las creaciones, parte del proyecto *Parásitos Urbanos*,<sup>1</sup> imaginado por Gilberto y construido colectivamente— lo que vi a través de un video en Internet fue a un ser, una especie de robot, que caminaba sobre los cables eléctricos de una ciudad con movimientos que recordaban a un ser vivo, a un tipo inclasificable de animal. Esta visión despertó en mí sorpresa y curiosidad por saber más acerca de dicho ser, es decir, movió mi deseo de investigar, exploración que me

---

1 Sobre *Parásitos Urbanos* se menciona en la página web del proyecto: “La intención es crear formas de vida que subsisten a costa de fuentes de energía generadas por la especie humana, que se pueden encontrar en el entorno urbano. En concreto, el proyecto contempla la creación de varias especies de parásitos robots que habitan en determinados lugares de la ciudad, y que son híbridos de desechos tecnológicos de distintas clases y materiales diversos. Los parásitos se insertan en el contexto urbano e intervienen el paisaje cotidiano con su presencia y a través de emisiones sonoras”. En: <http://www.parasitosurbanos.com/parasitos/proyecto.html>

llevó a un recorrido nómada entre saberes y conocimientos. Lo que no entra en o responde a una categoría o clasificación en mí detona preguntas y asombro, anhelo por saber más sobre ello e indagar. Por esta razón, cuando sobre el trabajo de este creador aparecen dudas respecto a si lo que hace sí puede ser clasificado como arte o entra más en el ámbito de la ciencia; creo que justo esa dificultad para clasificar sus propuestas, su naturaleza interdisciplinaria, el que su búsqueda no sea legitimarse en un campo u otro, estar en una especie de zona liminal, es donde está su posibilidad de permitirse realizar exploraciones que probablemente no se llevarían a cabo de asumir la pertenencia a una única disciplina o responder a una clasificación y seguir los parámetros y reglas que hasta cierto punto la rigen y contienen.

Dicho esto, proyectos como los que desarrolla Gilberto también permiten pensar el arte no solo como una disciplina ligada al uso de unas determinadas técnicas, métodos o formatos, sino como una manera de aproximarse a la vida desde un espacio de libertad creativa que hace posible transitar entre distintos saberes y generar intercambios diversos para interactuar con el entorno y pensarlo desde otro lugar.

El día que conocí a Gilberto y lo entrevisté corroboré una sensación que me transmitían sus proyectos: él se divierte realizándolos, busca que lo que hace lo haga feliz y disfruta mucho el andar ese camino o proceso que detona cada una de sus búsquedas. Estas satisfacciones que le deja su hacer, se vinculan con la posibilidad que encuentra en cada propuesta de conocer e interactuar con diversos entornos biológicos, sociales, culturales, tecnológicos..., construir intercambios creativos, producir nuevos saberes y generar vínculos interdisciplinarios y afectivos. Por el hecho de ser imaginadas y construidas desde estas búsquedas y sentir, me parece que los pro-

yectos de este creador-investigador comunican ese asombro por los hallazgos a los que llega a través de sus exploraciones. Su trabajo indaga sobre la vida misma y dirige su mirada, nuestra mirada, hacia lo que de extraordinario puede tener o habitar lo cotidiano.

**Zaira Espíritu (ZE):** ¿Qué te llevó a vincular el arte con la ciencia, la mecánica, la biología, es decir, a realizar un trabajo artístico inter y transdisciplinario?

**Gilberto Esparza (GE):** Yo creo que lo que me ayudó fue no encajarme en una técnica. No he tenido la pretensión de ser el pintor, el fotógrafo o el escultor, sino, más bien, utilizar las artes como una manera de aproximarme a cosas que me interesan. Y en la ciencia es lo mismo, quienes están en ello encontraron ese camino a través del método científico, al final la esencia de que estén ahí es ese mismo interés: el de aproximarse a las cosas, a entenderlas y a conocer.



*Plantas nómadas*, imagen cortesía del artista

Cuando comencé a tener acercamientos con científicos, al principio, tenía un poco de miedo de que no conectáramos en nada, por eso de la visión de la disciplina, pero en realidad ya platicando con ellos encontré que había mucho en común, cada quien con sus métodos. Aprendí mucho de los métodos que aplicaban, así como ellos de los míos, al final uno va diversificando formas de aproximación y entre más puntos de vista del objeto de estudio conoces más sabes sobre eso. Entonces, un gran maestro puede ser alguien de artes, de ciencias o también alguien que conoce porque vive cerca de eso: las comunidades, las culturas que tienen conocimientos sobre muchas cosas y son grandes maestras.

**(ZE): ¿Cuál es el primer proyecto que despierta en ti la necesidad por indagar “algo” y abordarlo más allá del lenguaje de una disciplina artística en particular?**

**(GE):** Uno de los proyectos en los que mezclo varias cosas es en *Plantas Nómadas*,<sup>2</sup> tengo el híbrido de máquina y planta, por un lado; la escultura, el dibujo y el video por el otro. Cuando me pregunté cómo podría presentar el imaginario alrededor del personaje elegí el cómic, de esa forma lo resolví.

Al final, a mí sí me gusta el arte en el sentido de que hay más libertades, no hay la parte académica de la comprobación del método científico, porque hay cosas que no se pueden comprobar de esa forma, que son más complejas porque a veces se tocan las cosas con profundidad. Pero también creo que hacer las cosas de una sola manera es una limitante, es decir, es limitante irse solamente por la disciplina artística y descartar otras o viceversa.

Cuando comienzas a romper con esas fronteras transitas de un lenguaje a otro y esto ayuda a poder transmitir todo eso que se descubre, ya sea a través de lo artístico, lo científico, etcétera, depen-

---

2 Ver: <http://www.plantasnomadas.com/>

diendo del proyecto y de aquello a lo que uno se quiera aproximar. Finalmente, ninguna técnica se descarta, sino que se van apilando, cada una con su potencial de comunicación y maneras de aproximación, y tomas la que más te parece adecuada, liberándote del prejuicio de solo saber hacer las cosas en una disciplina, como por ejemplo: un científico pintando un óleo porque solamente de esa forma él puede aproximarse a lo que necesita saber. Hay un juego con los lenguajes y una provocación a lo rígidas que pueden llegar a ser las disciplinas. Así uno sale de la zona de confort.

### **(ZE) ¿Cómo surgió el proyecto *Plantas Nómadas*?**

**(GE):** Fue un proceso que me llevó a algo diferente, te explico, cuando aún estaba experimentando estas cosas de juntar disciplinas, entonces vi con mis amigos que la escultura era algo muy rígido e imaginábamos que fuera interactiva, era una idea muy inocente porque no veíamos todo lo que realmente encerraba hacer eso. Sin embargo, por eso comenzamos a ver cómo podríamos resolver lo que queríamos hacer. En aquel momento obtuve una beca del FONCA y con eso montamos un motor en unos zapatos, que literalmente andaban por ahí, paseándose, sin chocar con las paredes o lo que se interpusiera, en la calle o en lugar de la exhibición. No me fijé tanto si era arte o no era arte, porque en ese entonces (2005) la tecnología digital y lo electrónico era punto de conflicto en el mundo del arte, yo lo hice porque necesitaba resolver mi inquietud acerca de la rigidez de la escultura.

Pero a los tutores del FONCA les conflictuaba el tema de usar tecnología en el arte en aquel momento, ahora no sé. Me cuestionaban y decían “¿qué diferencia hay entre tus “esculturas” y un juguete chino cualquiera?” Y como para mí los tutores eran una referencia, sus comentarios como que me *agüitaban*, pensaba “quizá sí la estoy regando”, pero en el fondo me decía “para qué preocuparme

si lo que estoy haciendo es arte o no, porque si lo hago no me voy a sentir tan feliz de lo que hago, mejor quiero seguir jugando, ser feliz y si lo que hago se aleja del arte ni modo”.

**(ZE): Ya que mencionas que propones o haces piezas-proyectos para resolver una necesidad personal, ¿qué opinas sobre la idea de éxito, popularidad y legitimación que algunos artistas buscan alcanzar siguiendo o apegándose a estándares establecidos en gran medida desde el mercado del arte?**

**(GE):** Eso pasa con todas las disciplinas, la música, por ejemplo, para hacer un *hit* ya hay una fórmula para lograrlo muy chafa, si investigas esta fórmula para hacer música comercial implica que no sea tan fuerte políticamente en la letra, que tenga sonidos y acordes agradables al oído, ritmos pegajosos. En el caso de los médicos igual, para mí el mejor médico no es quien tiene un grado de posdoctorado, sino el que realmente se pone a investigar acerca del cuerpo humano y de muchos más temas para resolver cosas de diferentes maneras, no es quien se aprende las recetas cuadradamente para curar las dieciséis mil enfermedades solo contemplando lo que ofrecen las grandes compañías farmacéuticas, alimentando así un sistema en el que no confío.

**(ZE): ¿Cómo vas integrando en las piezas o proyectos artísticos diferentes exploraciones, experimentos e investigación que realizas como creador?**

**(GE):** Primero se debe tener la iniciativa de experimentar siempre otros materiales y otras cosas. Cuando estaba estudiando artes en Guanajuato veía cosas más técnicas y tradicionales, lo que hacía, porque quería conocer más cosas, era juntarme con amigos de otras disciplinas y experimentar juntando estas diferentes disciplinas. Hacíamos ejercicios colectivos, encontrábamos cosas que nos gustaran a partir de esas experimentaciones, de jugar con el lenguaje.

En distintos niveles te encuentras con retos para poder explorar y hacer lo que quieres, pero los vas pasando. Un ejemplo, también de cuando estaba estudiando, el profe de dibujo siempre me medio regañaba y en el examen final le pedí permiso y pregunté si podía hacer un dibujo aleatorio, en el momento, para no reprobar y me dijo que sí. Llegué al examen, con mi papel fabriano de algodón, lo puse en el bastidor, saqué mi pincel y un cochecito eléctrico de juguete, de esos que chocan con un obstáculo y se vuelven a acomodar, entonces monté el pincel en el cochecito y cuando comenzó a caminar, a chocar y a acomodarse, iba haciendo un garabato. Yo literalmente no estaba haciendo nada pero tampoco estaba sin hacer, es decir, a pesar de no moverme y hacer las cosas yo, no estaba incumpliendo. Finalmente pasé, con 7, pero pasé.



*Parásitos urbanos*, imagen cortesía del artista

De hecho, por querer aprender otras cosas, hasta perdí dos años en la licenciatura cuando me fui de intercambio a España, porque en lugar de tomar las asignaturas que eran similares a las del programa de la Universidad en México para que me las revalidaran, yo decidí tomar todas aquellas que no se parecían en nada, clases de animación, *performance*, escenografía y video, y nada de eso existía acá en México y por ello no pude revalidar nada, bueno, solo una, pero no me importaba si no me graduaba, la verdad, lo que quería era aprender cosas nuevas.

También en los proyectos explorar y pensar los materiales con los que se trabajan es importante, por ejemplo, la artista Marcela Armas, que trabaja mucho explorando los materiales, tu ves la pieza *Resistencia*<sup>3</sup> (2009) que hizo para hablar de la frontera entre Estados Unidos y México: una resistencia al rojo vivo a 900 °C y no se tiene que decir más, resuelve la pregunta de un tema de esa forma, explica lo que pasa en la frontera, hace referencia, analogía y metáfora. Al final, experimentar es resolver cómo quieres que el espectador reciba lo que quieres decir y lo que puedes hacer para que suceda.

**(ZE): Tu trabajo explora muchas problemáticas relacionadas con el deterioro ambiental, ¿qué detona este interés y por qué decides incorporar el uso de la tecnología en tus piezas?**

**(GE):** Por un lado, el deseo de hacer las piezas interactivas se relaciona con comprender el uso de la tecnología, y el uso de esa tecnología me llevó a pensar por qué utilizar la robótica, desde qué postura y sobre la aproximación: si es por fascinación o por pragmática, el uso de la tecnología hace que te preguntes por ella y por qué resolver las cosas de esa manera. Esto me llevó a descubrir el impacto de los deshechos electrónicos y a hablar sobre el progreso,

---

3 Véase: <http://www.marcelaarmas.net/?works=resistance>

de ahí para mí se volvió muy importante usar materiales de la basura porque descubrí esos y otros temas. Quise hacer una crítica acerca del progreso y la basura, pero también incluir el juego, por eso la interactividad en mi trabajo.

**(ZE): ¿Qué te guía o de dónde partes para seleccionar los lenguajes, materiales y soportes desde los que abordan los temas con los que trabajas?**

**(GE):** Más bien lo primero que hago es descartar las cosas que puedan causar mucho ruido y llegaran a confundir al explicar las cosas, por ejemplo, pensando en el proyecto de *Parásitos Urbanos*, en algún momento se me ocurrió montarles cámaras, después lo descarté, para tocar el tema del espionaje, entonces ahí ya agregué otra vertiente adicional de los temas que el proyecto tocaba desde un principio, que se refería a la basura tecnológica, la ciencia ficción, lo cotidiano y algunas otras cosas más. En fin, pensé que meterle tantas cosas adicionales al tema que quieres aproximarte es generar ruido y hace que te desvíes de la idea inicial.

Todos los elementos están pensados, todos los comentarios que hay alrededor de los proyectos, los dibujos y demás cosas de las que la obra está hecha reconstruyen el imaginario que le da un aura.

**(ZE): ¿Cómo es posible llevar la investigación a un proceso de creación y qué detona?**

**(GE):** En teoría se puede aplicar en cualquier tema, por ejemplo, la pintura, en donde además entra esta parte de la investigación, una persona quiere pintar paisajes de Guanajuato, entonces se debe entrar en contexto y preguntar ¿cuál es el tipo de flora y fauna, cuál es la relación que hay entre el mundo natural en el lugar y la cultura, los problemas que hay en ello?, es entender por qué el paisaje es así, por qué la vegetación y los animales son representados de cierta forma. Es entender la situación de lo que se está pintando,

tener toda esa información por estar investigando, y entonces se pinta desde otro lugar, incluso se deja menos espacio a la aleatoriedad y se genera una historia. Al final, la pintura sería un paisaje de Guanajuato rodeada de una investigación; que igualmente, para todo este trabajo, de pronto puede que un lienzo deje de alcanzar para poder abordar el tema y se necesite de otras disciplinas para que se pueda completar la historia que desde un principio se investiga.

**(ZE): ¿Tus proyectos configuran un universo en el que están conectados entre sí y se dotan de sentido unos a otros?**

**(GE):** Sí, es difícil que estén aislados, se puede ir observando que una cosa está conectada a otra, y si se comienza a escarbarle más se descubren más cosas, como una especie de arqueología.

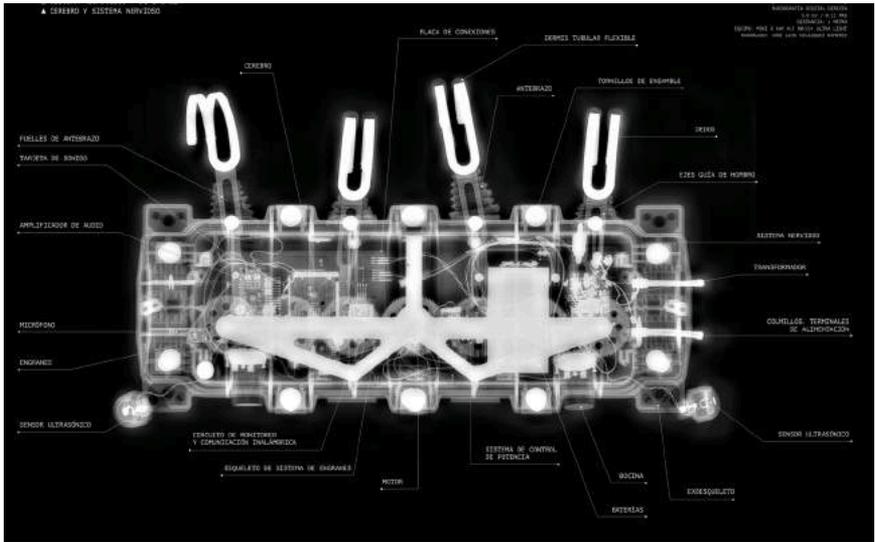
**(ZE): ¿Qué te llevó a crear proyectos en colaboración con personas de otras disciplinas, cómo se dio este proceso?**

**(GE):** Conocí al artista e ingeniero industrial Luis Mario, yo quería hacer cosas interactivas, estaba emocionado, pero no tenía idea de cómo hacerlo, y por eso colaboramos en la obra *Cubilete*, que consiste en una mesa en donde hay un vaso con agua, cuando uno se acerca el vaso se cae sobre la mesa, derrama el agua, se hace un charquito y luego cuando se deja de mover el agua se comienza a reflejar algo, pero no es un reflejo de lo que hay alrededor (el techo, las lámparas, o ese tipo de cosas que hay en el espacio de exposición) sino que es, por ejemplo, un árbol con un letrero a lado, ya luego el agua se comienza a drenar al vaso de nuevo, así una y otra vez, siempre que se acerca alguien se derrama el agua y aparece un reflejo, los reflejos eran imágenes que tomamos Mario y yo cuando hicimos un viaje de Guanajuato a Silao. Comenzaba el año 2000, la pieza era un dispositivo sencillo con sensores, pero nos las ingeniamos para saber cómo acomodar todo y que resultara la pieza.

Ya luego cuando hice otras piezas, como *Parásitos Urbanos*, ya eran dispositivos más complejos, una cosa lleva a la otra y vas sumándole cosas.

**(ZE): ¿Cómo perciben las piezas algunos de los colaboradores que tienen una formación diferente a la tuya: biólogos, ingenieros, programadores, químicos, etcétera? ¿qué opinan sobre las salidas que llega a tener el proyecto en el que los invitas a participar?**

**(GE):** Les gusta, de hecho, lo usan de referencia en su currículo. Es bonito que pase esto porque está sucediendo en todos lados, y te das cuenta de que otros están haciendo lo mismo, se trabaja de forma simultánea. Y no es piratearse el trabajo de otro, sino que es aproximarse a un mismo punto de diferente forma, creo que eso es lo contemporáneo de la forma de observar.



*RX Furtum Electricus Imitor*, *Parásitos urbanos*, imagen cortesía del artista

**(ZE): ¿Qué te lleva a colaborar con alguien?**

**(GE):** Los mismos proyectos, con *Parásitos Urbanos*<sup>4</sup> llegó el momento en el que me fui sensibilizando más con los temas que abordaba desde la ecología. Una de las preguntas que me hacía era cómo poder hacer más autónomos a estos bichos, me hacía pensar en las estrategias que los seres vivos utilizan para sobrevivir, entonces los *parásitos* tienen comportamientos de supervivencia, uno de ellos tiene un sensor que le permite irse “corriendo” rápido cuando alguien se acerca, y es difícil atraparlo porque es realmente rápido. Otro parásito: *El Diablito (DBLT)*, se cuelga de los cables para consumir energía y su estrategia para no ser atrapado es que tiene su caparazón en forma de caja plástica, de esas que luego hay en los postes con cableado de fibra óptica, así se mimetiza. Para lograr todo esto me junté con *Medialabmx*,<sup>5</sup> soy muy malo para la programación, entonces, me apoyé en ellos, pero también les pedía cosas que a veces les causaban conflicto, pero les insistía tanto que finalmente accedían y de alguna manera salíamos de una zona de confort en la forma de ver y percibir las cosas de un solo modo.

**(ZE): ¿Cómo planteas a los colaboradores tus proyectos?**

**(GE):** Platicándoles de forma natural, abierto, proponiéndoles cosas flexibles. Diciéndoles que mis propuestas no responden a la academia, donde si prometes algo lo tienes que hacer tal cual lo propones y luego si no resulta bien todo se convierte en trabajo perdido. Que mis proyectos son más libres y no se centran en dar resultados científicos concretos.

**(ZE): ¿Cómo consigues recursos o apoyos para realizar los proyectos, el que sean propuestas inter o transdisciplinarias amplía o limita las posibilidades de obtener dichos apoyos?**

---

4 Véase: <http://medialabmx.org/parasitos-urbanos/>

5 Laboratorio Mexicano de Investigación Multimedia AC.

**(GE):** Los proyectos abordan muchas disciplinas diferentes, lo que puedes hacer es ofrecer o proponer la parte que corresponde a cada disciplina. Lo bonito de que un proyecto tenga capas de diferentes disciplinas es que no se dirige exclusivamente a una sola especialidad. Por ejemplo, la propuesta de *Plantas Nómadas*, no está hecha solo para los que buscan el arte, sino que un biólogo o un informático también le entiende, precisamente por como está elaborada la pieza y las investigaciones de cada especialidad que hay detrás de ella y que además convergen en un mismo punto.

**(ZE):** Cuando se trabaja y crea en colaboración a algunos les inquieta saber ¿quién es el autor de la pieza? ¿De quién es el crédito? ¿Qué opinas respecto a este tipo de inquietudes?

**(GE):** Pues partiendo de la idea de apropiación, todos los colaboradores pueden decir que la pieza es suya y lo hacen porque es verdad. Aunque finalmente depende de cada quién y su necesidad, pero creo que uno se da cuenta cuando alguien quiere ser totalmente el propietario. Así, uno sabe con quién trabajar y con quién no, porque los proyectos se van haciendo y van tomando forma con la colaboración de todos.



## **Sentir que existo.**

### **Creación, conocimiento metacognitivo e interdisciplina**

#### **Norma Elena Arredondo**

El día que asistí a una presentación de danza de los alumnos de Norma pude percibir cómo a través de un proceso de creación interdisciplinario y colectivo personas de diferentes edades: niños, jóvenes, mujeres adultas se reconocían y actuaban como seres creativos, que no solo ejecutan instrucciones o repiten técnicas, sino que crean. Aquel día vi cómo dialogaban distintas disciplinas artísticas sobre el escenario y la forma en que niños de 5 o 6 años resolvían con su creatividad situaciones inesperadas dentro de un montaje coreográfico. “Reconocer que todo ser humano es creativo” es una idea y frase que Norma constantemente comparte, pero que además logra llevar a la práctica.

Norma Elena Arredondo (Ciudad de México, 1972), maestra de danza con treinta años de trayectoria, bailarina y coreógrafa de ballet y danza española. Fundó hace 20 años la escuela *Escénica* en Cuernavaca, Morelos, proyecto que parte de un enfoque interdisciplinario y cuenta con tres certificaciones: de la *Royal Academy of Dance* (RAD), del Consejo Internacional de Danza (CID-UNESCO) y de la Escuela de Danza Española (EDE).

La forma de trabajo y los procesos que esta artista explora a través de montajes coreográficos, desde la creación y la pedagogía, parten de la idea de que el arte, conocer, reflexionar y crear detonan, tanto en sus alumnos como en ella, un medio que permite indagar e investigar sobre lo que uno mismo es capaz de crear y hacer, cuestionando así creencias e ideas limitantes sobre uno mismo, los otros y la creación.

Esta manera interdisciplinaria, reflexiva y abierta de abordar la enseñanza de la danza y su práctica también llegó a romper en mí muchas creencias sobre ésta, en especial en lo referente a la idea de que su sentido se hallaba principalmente solo relacionado con la capacidad física y técnica para realizar movimientos complejos y a veces casi acrobáticos. Sin embargo, Norma destaca que no siempre forma bailarines profesionales, pero que la danza y los montajes coreográficos ayudan a cualquiera a explorar el mundo, ser reflexivo y crear. En este tenor, el ser reflexivo no solo sobre lo que uno conoce, sino sobre cómo o desde dónde construimos los conocimientos para acercarnos al mundo, es que es posible cuestionar, replantear, crear y recrear ideas y formas de hacer y pensar desde la suma de conocimientos corporales, plásticos, intelectuales, sensoriales, afectivos, sociales.

La entrevista con Norma ocupa este lugar en la publicación porque lo que nos comparte permite hacer la transición, y da ya algunas pautas, para pensar y plantear cuestiones sobre lo que permite la investigación desde la creación artística cuando el artista es libre de llevar sus proyectos, procesos y búsquedas hacia donde desee y desde distintos ámbitos, creadores a los que nos hemos podido acercar en esta primera parte, para en adelante, en la segunda parte de esta publicación, comenzar a aproximarnos a distintas perspectivas respecto a lo que implica que los procesos artísticos se desarrollen en el marco de programas de posgrado especializados en arte, inscritos en un contexto académico e institucional.

Norma, en este sentido, tiene una larga trayectoria realizando investigación desde la danza, su enseñanza y la interdisciplina sobre la configuración del conocimiento metacognitivo y las posibilidades de transformación social que produce en las personas. Pero desde 2015 comenzó a cursar la Maestría en Pedagogía del Arte en

el Centro Morelense de las Artes (CMA) en Cuernavaca. La experiencia de esta artista, entre su larga trayectoria como creadora y cursar una maestría, pone ya sobre el escenario una serie de interrogantes que se hacen presentes en la siguiente parte de este texto y se refieren a cómo estructurar una tesis vinculada a la creación o producción artística, qué modelo tomar para plantearla, el tipo de salidas que pueden tener los procesos de investigación artística dentro de un programa de posgrado, o cómo y desde dónde crear modelos propios que respondan a este tipo de procesos de investigación desde la creación.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Cómo inicias tu carrera en la danza para después interesarte e incursionar en la enseñanza de esta?**

**Norma Elena Arredondo (NEA):** Empecé en la danza a los cinco años en la Ciudad de México. Mi hermana mayor también era bailarina, estaba en Ballet Teatro del Espacio con Gladiola Orozco y Michel Descombey y también con Socorro Bastida en clásico; yo de ahí me involucré mucho en la danza y entonces empecé bailando clásico y folclor mexicano. Desde que recuerdo bailo, ¿por qué?, porque quise, porque lo desee, porque me gustó, porque ya era algo mío, algo que estaba en mi entorno. Siempre he hecho danza contemporánea como entrenamiento, también hice Técnica Graham y después Técnica Limón.<sup>1</sup> He tomado varios diplomados en Danza Contemporánea. Siempre he estado dentro de este mundo porque es una forma de vida para mí. Y, ¿cómo empecé a enseñar? Primero apoyando a una de mis maestras dando clases a las alumnas más chiquitas, luego me comenzaron a decir “ahora necesitamos que

---

1 Técnica nombrada así en alusión a su creador José Limón, bailarín, maestro de danza y coreógrafo mexicano-estadounidense, considerado precursor de la danza moderna.

des clases aquí y allá” y así me iban recomendando con más maestros y escuelas. Nunca he interrumpido mi carrera, siempre he estado bailando, estudiando, formándome.

Después fundé mi propia escuela: *Escénica*, en la que llevo trabajando desde hace dieciocho años con la interdisciplina artística enfocada en la creación de coreografías.<sup>2</sup> Con este proyecto busco que mis estudiantes no tengan un proceso de enseñanza con un enfoque solo hacia la técnica, sino también hacia el desarrollo creativo, al impulso, la motivación, a crear, hacer, construir, que los lleve a transformarse de muchas maneras, sobre todo socialmente.

**(ZE): ¿Cómo fue cambiando tu perspectiva pedagógica y artística y por qué?**

**(NEA):** Yo creo que los primeros años que di clases, fue de una manera muy inconsciente, lo haces porque ganas dinero, porque lo amas, porque te da una satisfacción ver resultados inmediatos en los estudiantes, en los cuerpos, en los niños. Uno está de manera independiente, vives y sobrevives en este ámbito y muchas veces sobre los errores vas aprendiendo. De ahí, ¿cómo es que empiezo con proyectos y procesos? Después de dar clases en muchos lugares (Ciudad de México, Puebla, Querétaro, Tlaxcala, España, Cuernavaca), vas aprendiendo de todas las escuelas y de todos los maestros que te contratan, que confían en ti y también te enseñan; pero también me encontré con maestros muy estrechos en cuanto a la enseñanza, muy cortos, muy metódicos, muy cerrados, muy pragmáticos, celosos, posesivos, y a partir de esas experiencias pensé “yo no quiero ser así”. Eso es lo que me impulsa a buscar otra dimensión de ser maestra, para abrir puertas.

Me interesó ir más allá del enfoque del “movimiento ballet” de

2 Ver: “Norma Elena Arredondo, Interdisciplina Artística en Escénica”, en: <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=GKRuyZe-b2A&app=desktop>

varias academias particulares, en las que hay mucha gente en la danza que dice “es que la base de la danza es el ballet”, mentira, la danza no es el ballet, el ballet es un género de danza, es un estilo de danza técnico maravilloso, hermoso, pero no es la base de la danza. ¿Qué pensaría un gitano en Andalucía, que en su vida ha hecho un *demi plie* o ha hecho ballet, que su base y la raíz de la danza es el ballet? ¿Qué pensaría una tribu de danzantes africanos profesionales que en su vida han tocado una barra de ballet? Eso es algo que siempre me inquietó, sobre todo cuando hacía danza contemporánea. Entonces estudié dos diplomados en coreografía y yo pensé “es que esto realmente debería estar enfocado para docentes en danza”.

Muchos de los programas y proyectos de estructura pedagógica en danza son muy metódicos y estructurados, le quitan al maestro por completo la libertad de desarrollarse, de crear, de motivarse. Pero yo siempre fui muy inquieta, y lo sigo siento, me gusta hacer y probar de todo y eso lo manifiesto mucho a la hora de enseñar.



*Periplo en rapsodia*, 2017, Fotografía: Ian Lizaranzu

He tenido alumnos sordomudos, con dislexia, con autismo y cierto grado de autismo, alumnos que han experimentado abuso y violencia. Entonces, me cuestioné: ¿cómo puedes ayudar a estos alumnos a que se involucren y que la danza sea realmente algo que a ellos les transforme? Sí, la técnica y estructura son muy importantes, pero muchos de ellos, los alumnos con los que trabajo, no van a ser bailarines, pero no puedes quitarles la oportunidad de tener conocimiento, de aprender, de moverte de otras formas, de conocer otras cosas.

Me interesa que el alumno piense, se mueva, cree un paso; preguntarse ¿cómo lo va a desarrollar, de dónde puedo partir para que se le ocurra, de dónde puedo partir para que interactúe con otro? Por eso siempre hay que trabajar en las clases el *yo soy*, el *yo estoy* con una pareja, el *yo estoy* con un grupo, el *yo estoy* en un espacio. Decirlo es muy sencillo, toma segundos decirlo, pero llevarlo a cabo es muy complejo. Incluso he tenido problemas con papás que me dicen “es que tú, ¿por qué le estás diciendo a mi hijo, a mi hija, que puede crear desde su emoción?”, y es que no lo entienden, ya cuando los ven bailar y ven el proyecto ahí es cuando entienden los papás, antes no.

Pero el punto es que los alumnos sientan, que ellos sepan y asuman que realmente están creando, pero no solo crear o improvisar porque sí, sino que debe haber un objetivo en común, un resultado final, un enfoque, una visión y misión en todo ese proyecto. Claro, cada proyecto dura un año y es muy complejo realizarlo, pero se logra.

**(ZE): Tu práctica artística, la metodología para montajes coreográficos que utilizas y lo que nutre tu reflexión y perspectiva como creadora se fundamenta mucho en dos conceptos: conocimiento metacognitivo e interdisciplina, ¿cómo los defines o entiendes desde lo que haces?**

**(NEA):** Un conocimiento metacognitivo es cuando aprendes y conoces algo de diferentes formas y reflexionas sobre lo que estás aprendiendo, lo modificas y construyes otro conocimiento. Mi búsqueda es llevar al niño, al joven o al adulto a reflexionar. El ser humano es reflexivo por naturaleza, el problema se da cuando se deja este proceso de reflexión debido a que varias cosas se enseñan y aprenden de forma muy sistemática y metódica. Muchos alumnos ya llegan muy programados mentalmente hasta en su imaginación. Para romper con esto, por ejemplo, les pregunto “A ver, ¿tú quién eres, cómo te llamas?” “Ana”, “Ok, ¿de cuántas formas puedes cambiar tu nombre si tenemos tres letras, A-n-a, de qué otra manera te puedes llamar con esas tres letras?” Entonces les despedazo su nombre, les hago modificar su nombre varias veces, porque hay que sacarlos de su casilla, de su estado de confort.

De esta forma las ideas no se me ocurren a mí, se les ocurren a ellos, los alumnos, y yo únicamente voy dando pautas o voy metiendo elementos para que en ellos surja y comience un proceso creativo. Los tienes que ir motivando, los tienes que ir impulsando, para que a ellos esa motivación les genere una inspiración, es eso el bemol del todo. Hay que hacer mucho trabajo en el aula, mucho trabajo de improvisación, mucho trabajo colectivo y hay muchas dinámicas para integrar, para armar, para organizar; eso de “divide y vencerás” es un gran error, un gran error porque vencerás qué, de qué manera, de ninguna: más bien une, construye y vencerás.

Este no salir de una zona de confort incluso lo vemos en las compañías profesionales de danza, vas a un país y ves una función de una compañía de danza contemporánea y ves lo mismo: los mismos pasos con música diferente, con vestuario diferente, iluminación diferente, pero el mismo movimiento procesado por moda. Ahí ve-

mos el problema muy claro, no hay un proceso de conocimiento *metacognitivo*, es repetición. ¿Cómo trabajas esto con los estudiantes entonces?, la *metacognición* implica trabajar la imaginación, las formas, los colores, despedazar y combinarlo todo. Hay quien dirá: “no, esa no es *metacognición*, eso puede ser una revoltura, una multidisciplina mezclada” y aquí es donde viene otra gran confusión, ¿es multidisciplina o es interdisciplina?

**(ZE): ¿Cómo diferencias multidisciplina de interdisciplina en tu práctica artística?**

**(NEA): Multidisciplina** es cuando se estudian distintas disciplinas específicas: pintura, danza, música... y se toman esas materias en horarios diferentes. En algún momento yo lo manejé así, primero era multidisciplina, combinábamos ciertas cosas y eso se enfocaba al montaje de la coreografía, pero no daba los resultados que yo deseaba, porque realmente el objetivo, lo que yo quería, era que mis alumnos reconstruyeran, destruyeran, es que no sé cómo explicarlo, porque se ve, es algo vivencial.



*Periplo en rapsodia*, 2017, Fotografía: Ian Lizaranzu

Pero los últimos doce años empecé a modificar el proceso. Entonces en la misma clase de teatro venía un maestro y le decía “tú das quince minutos de calentamiento de teatro y yo doy quince minutos de calentamiento enfocado en danza, después nos juntamos. Tú qué elementos quieres trabajar de teatro y yo qué elementos quiero trabajar de danza y los fusionamos. Tú te vas con la voz, yo me voy con el movimiento”. Luego teníamos que romper desde ahí y hacer que los alumnos desarrollaran y originaran una voz diferente, un movimiento diferente. Costaba trabajo porque no muchos maestros se permiten involucrarse así, en algunos maestros surgían miedos o el deseo de ejercer un poder, el *yo soy*, el *yo enseño*, el *yo*. Y es muy complicado trabajar en una misma clase con dos maestros para generar una metacognición, pero con algunos maestros de teatro, de música y poetas daba muy buenos resultados. Lo que yo siempre quiero y deseo es que el estudiante realmente origine algo, que surja de él, no manipulado por toda esta globalización, por toda esta información visual.

También soy muy estructural y sumamente estricta, cuando me paso a este otro lado para mis alumnos es como: “Qué onda con Norma, qué le pasa, está loca, qué rara” y de repente se sienten muy libres, muy felices. Conmigo hacen ballet, danza española, poesía, pintan para bailar, pero en otros momentos nos preparamos para los exámenes y certificaciones. Entonces por un lado se debe tener todo muy agendado, pero también integrar todo lo que llevaron: la técnica, la estructura, lo que ya aprendieron, romper, reconstruir.

La **interdisciplina** yo la manejo y la vivo, cuando, por ejemplo, con mis alumnos tomamos palabras diferentes, luego invitamos a un poeta a que nos declame, nos otorgue, nos enseñe, nos hable de su arte, de su poema. Después de darle las gracias al poeta, les pregunto a los alumnos: “¿Qué palabras recuerdas del poema que nos

vino a traer?”, por dar un ejemplo, uno dice “Ah, pues dijo lluvia”, “Ok, tómala”, “dijo sal”, “tómalo”, “lluvia, sal, ¿qué otra?”, “ahora combina esas letras, ¿qué palabras puedes crear con la s-a-l-l-u-v-i-a?” y empiezan a inventar palabras que no se entienden, entonces les digo “Ok, no importa que no tenga mucho sentido, ¿qué ritmo le quieres meter a esa palabra?”, entonces empiezan a hacer payasadas, me vuelvo payaso y ellos también. Ahora, “¿cómo le puedes meter movimiento?, y ¿quién va a ser equipo para crear?”, nos vamos a trabajar en equipos y todo lo filmo, tengo muchas cosas filmadas de años y años. Hacemos ejercicios de improvisación con música, inventamos palabras, partimos de imágenes, tomamos fotos... y empezamos a integrar muchos elementos para que construyan un poema pero al mismo tiempo junto con la danza, el canto, el teatro..., sino es así, no es interdisciplina.

**(ZE): ¿Este proceso que sigues para la creación de montajes coreográficos lo llamarías investigar a través de las artes o la investigación la entiendes distinto?**

**(NEA):** Sí hay una parte de investigación en el proceso de construir algo. A la hora que los estudiantes ven que se pueden mover y generar un movimiento por medio de un poema y luego que pueden ellos inventar un poema aunque suene cursi: “la rosa se cayó en pétalos y los pétalos los pisé con mi dedo gordo”, y se ríen, pero están construyendo, a su forma, un poema; luego les digo métele movimiento, transfórmalo, corrígelo y despedázalo, ahí entra la metacognición y necesitas forzosamente la interdisciplina.

**(ZE): ¿Además de contemplar seguir cierta estructura y guiarte por un enfoque y objetivos, utilizas la intuición para el desarrollo de los montajes coreográficos?**

**(NEA):** Sí, totalmente, la mía o la de los alumnos. No puede haber una estructura definida en el proceso, dieciocho años llevo

haciéndolo y nunca ha sido igual, una vez empiezo por acá, otras veces por otro lado, pero cada vez ha sido más fácil. Y siempre hay errores, siempre hay modificaciones, siempre durante la coreografía debe haber un proceso de improvisación; hay una estructura, hay un esqueleto completo en la coreografía pero al momento de presentarla siempre está libre la improvisación y es impactante ver lo que hacen los alumnos, hasta yo me asombro. A la hora de la función hacen unas cosas que ni ellos esperaban.

**(ZE): ¿Cuál ha sido tu experiencia al llevar o compartir tus procesos de creación coreográfica en otras escuelas de danza y con otros artistas?**

**(NEA):** Mira, por ejemplo, cuando tuve que escribir un primer ensayo fue cuando llevé la propuesta a Grecia a través de la UNESCO y ahí mostré vídeos, me daban solo media hora para mostrar fotos, hablar del proyecto, el por qué y para qué. Cuando yo les dije que habíamos hecho unas maletas pintadas a través de los poemas de Lorca, para llevarlas a las calles y bailar flamenco sobre ellas como si fueran una tarima, en Grecia los dejé así de: “¿eh?” Se sorprendieron maestros de flamenco a los que nunca se les había ocurrido hacer esto.

Luego llevé el proyecto a Rusia y hablé de la metacognición, de cómo quitar la estructura en la danza y cómo hacer que los bailarines no solo se enfoquen en la técnica o en recibir órdenes de un coreógrafo; porque un bailarín tiene emociones puede inventar, crear, tener la iniciativa. Pero uno de los problemas es que se encasilla a la institución y la institución encasilla a los docentes y creadores. Sin embargo, ¿cuántas veces una institución cambia los planes de estudio porque la ONU, la UNESCO, porque la humanidad la está obligando?, la humanidad está en constante cambio y puede modificar la enseñanza de las universidades, de las escuelas. Las

instituciones artísticas también tienen que estar obligadas a cambiar, no les queda de otra.

**(ZE): ¿A qué te has enfrentado al desarrollar esta forma de montar proyectos, crear y enseñar danza desde una perspectiva interdisciplinaria que sale de lo tradicional?**

**(NEA):** A muchas críticas claro, a la pregunta: “¿esto qué es finalmente, es ballet o es flamenco o qué es eso rarito que hacen?” y tú les respondes: “eso rarito que hacen es para toda su vida”, porque con el tiempo vuelven exalumnos y me dicen: “me acuerdo mucho de esa función que me encantó porque yo inventé, yo hice, yo ayudé y me hizo sentir que existo”.

Que los alumnos se pregunten y reflexionen sobre el qué, a dónde, con qué fin, cómo, cuándo y por qué de la danza, de algo, y que todo eso te lleve a un proyecto y al proceso –aunque ahora es más visto y ya lo hacen mucho– todavía están los que van a las funciones y dicen: “eso es raro, es que eso no lo entendí”, y yo pienso pues no: “obvio no maestra, obvio no maestro, ¿cómo lo va a entender si está cuadrado y cerrado en su folclor, en su ballet o en su danza contemporánea?” Porque esa es otra, también los contemporáneos tienen una estructura y una fórmula para hacer danza contemporánea que es pan con lo mismo.

**(ZE): ¿Qué permite tu forma de trabajo al llevarla al escenario?**

**(NEA):** Crear proyectos en los que puedo decirles a los alumnos éntrale, suéltate, muévete, fluye, vámonos y ahora cómo puedes resolver esto, y ellos entran en una dinámica de resolver, de transmutarse, de seguirte, de no tener miedo; y, es curioso, este último punto es el que me cuesta mucho trabajo manejar como maestra porque, al ser muy estricta y muy disciplinada, muchos alumnos me tienen miedo, pero cómo te explicas que después no tienen miedo, sienten esa libertad. Y esto creo es porque los voy llevando y

haciendo comprender que “aquí puedes hacer lo que se te pegue la gana, pero hazlo bien y piénsalo”.

## **Práctica, danza, teoría, maestría**

**(ZE): ¿Que impulsa a una artista con tu trayectoria y experiencia a estudiar la Maestría en Pedagogía del Arte?**

**(NEA):** Aprender. Tener más bases, más estructura en mi metodología y, obviamente, porque siempre quiero estar aprendiendo. Supe de la Maestría en Pedagogía del Arte y dije: “Genial, yo quiero eso”, y sí, aprendí muchas cosas. Aprendí de muchos maestros, hubo muy buenos maestros, unos que te dejan pensando lo que estás haciendo en tu quehacer como docente; y otros también que te hacen pensar: “esto no quiero hacerlo”, justo de los que ves que están cometiendo grandes errores dices: “Bingo, me lo llevo de tarea”.

Me dije “una Maestría en Pedagogía del Arte me va a ayudar mucho, a mi escuela, a mi método, a todo lo que hago y para pensar cómo lo puedo estructurar más”. Pero después de cursar la maestría llego a la conclusión de que no se puede generar un método, eso me queda claro y en esto es justo con lo que yo me voy a pelear con los catedráticos porque no, no hay método. ¿Cómo voy a decir en mi tesis que para lo que yo he hecho y he estado haciendo no hay un método, no hay manera de construir un método? Porque siempre ha sido diferente, ¿por qué? Porque parto de la interdisciplina. Sin embargo, la interdisciplina es un arma de dos filos, puede ser muy cómodo y una herramienta para justificar algo mal hecho, así te la pongo; o puede ser una gran fórmula para poder construir y crear algo, pero hacerlo método es muy complejo.

**(ZE): ¿Para ti entonces seguir solo un método contradice el sentido de la interdisciplina?**

**(NEA):** Totalmente, por eso cuando me dicen: “que en tu tesis venga tu método y un plan de trabajo que lo refleje”, cada vez que lo hago me digo “es que no hay manera de que se pueda hacer un método”, pero como me lo piden vuelvo a insistir. Sin embargo, es muy complicado que se vuelva un método porque siempre ha habido algo que lo transforme, lo corrompa, lo modifique o que lo destruya. Sería muy ambicioso, egocéntrico y soberbio de mi parte que diga que sí se puede estructurar un método por medio de la interdisciplina, yo que llevo dieciocho años intentándolo y cada año vuelve a ser diferente, cada año digo: “¿cómo le voy a hacer el próximo año si nunca ha sido igual?” No hay manera, no lo he podido hacer igual, aunque tengo una estructura y un esqueleto y de ahí parto. Cuando llega otro poeta, otra maestra de teatro o cambia lo que hacen los estudiantes y ellos, todo se transforma.



Trabajo interdisciplinario, Escuela *Escénica*, Fotografía: Archivo de la artista

Pero justo por eso con la interdisciplina se logran grandes cosas, la apliqué con una clase magistral de tres días intensivos de seminario en Rusia y fue impresionante, con gente de ballet, así todos cuadrados, súper estructurados, y ahora sácalos y muévelos de ahí, resultó impresionante lo que hicieron y se divertieron muchísimo.

**(ZE): ¿Cómo haces para llevar tu reflexión sobre toda esta práctica en la danza que parte de la improvisación, de aprender sobre el aprender, hacia un formato más rígido y académico como lo es una tesis de maestría?**

**(NEA):** Es que por eso no logro terminarla. Verbalizarlo es fácil pero escribir las experiencias de diferentes montajes, de la función de hace un año y las nuevas experiencias, hacen que el proyecto de tesis cada vez cambie y se haga complejo. Me ha costado mucho trabajo, tengo un esqueleto, tengo una estructura pero los estudiantes generan muchas sorpresas.

**(ZE): En cuanto a la reflexión teórica, ¿qué autores han movido en ti ideas que hayan marcado tu práctica artística y pedagógica?**

**(NEA):** De pedagogía Vigotsky, que curiosamente es un gran pedagogo pero era muy versátil, muy interdisciplinario, también Howard Gardner. Leo mucho y constantemente a Federico García Lorca, él era un artista completamente interdisciplinario: poeta, músico, pintor. Isadora Duncan también me mueve. Rudolf Laban también escribió sobre la enseñanza, la poética, la arquitectura, he leído bastante de él. Joaquín López “Chas” hizo una síntesis de muchos libros, de autores, de músicos, de coreógrafos, de pintores y su obra también me encanta.

**(ZE): ¿A qué atribuyes la aparición de maestrías en artes y qué crees que necesita una maestría que trabaja con artistas?**

**(NEA):** Uno, porque los estudiantes de arte buscan el título de maestría para conseguir becas en el extranjero y tener más opor-

tunidades. Pero también porque instancias como la ONU (Organización de las Naciones Unidas) lo exigen a las universidades. Hay proyectos donde la ONU pide volver al arte por medio de la educación. Entonces claro, las universidades se ven obligadas a responder a las organizaciones internacionales y crear proyectos de maestría en arte, se las tienen que inventar, las tienen que construir, las tienen que desarrollar.

De entrada, hay que ir a la raíz del porqué de una maestría en arte, ¿quiénes van a enseñar, qué van a enseñar? Yo sí creo totalmente que debe incluir maestros artistas, creadores, definitivamente, ¿si no cómo vas a hablar con artistas y cómo vas a generar artistas con una maestría? Pero también debe haber pedagogos, pero pedagogos con una mente explorada, abierta al mundo.

**(ZE): ¿Cuál es tu reflexión respecto a la experiencia de hacer una maestría en pedagogía del arte y realizar una investigación?**

**(NEA):** Los programas, cómo está enfocada la currícula son la clave. Debe estar bien estudiada, estructurada y analizada, sino se corre el riesgo de producir programas al vapor, se lanza la maestría y después vienen los errores, en vez de realmente pensar bien la currícula desde el inicio, para que las materias que se ofertan logren correctamente un proyecto de maestría.

**(ZE): ¿Cómo ha ido transformando tu noción de arte tu transitar por todas estas experiencias?**

**(NEA):** El arte es mi forma de vida y así lo concibo, de esto vivo, así vivo. Vivo entre la danza, entre la pintura, entre las maletas, entre los viajes, entre amigos pintores, amigos poetas, amigos músicos, amigos de artes visuales, mi pareja es fotógrafo, yo le hecho cambiar su visión de la imagen y él me ha hecho cambiar mi visión de la imagen, la composición. Cuando estás en esto tu forma de pensar nunca va a ser igual y espero que nunca sea igual, que siem-

pre esté cambiando por mi propio bien. Trabajar con niños y jóvenes te cambia constantemente, estás en continua formación, ellos cambian tu visión como artista, como docente. Como yo he sido y sigo siendo maestra y bailarina y al mismo tiempo coreógrafa –por fortuna la vida me ha dado este privilegio– y eso me hace cambiar y cambiar. No creo que yo me case con una forma de pensar porque no me lo permite mi forma de ser, por mi forma de vida.

**(ZE): ¿Cómo incorporas, con todo lo que ya me has dicho, la experiencia de la maestría en tu quehacer artístico?**

**(NEA):** Me llevó a exigirme estructurar más a fondo lo que hago. Aunque no puede haber un método, insisto, me queda claro que tiene que ser libre y abierto, como una obra abierta. Debe haber estructura, pero el proceso tiene que estar abierto todo el tiempo porque hasta el resultado final es abierto, no se puede cerrar.

Entonces no sé, eso me dejó la maestría, digamos, darme cuenta que no hay manera de estructurar este método, porque algunos profesores me decían: “estructura un método y que tu método sea tu base, tu fundamento de tesis para tu libro, para que tú puedas demostrar la pedagogía del arte, cómo construir un método para...” Pero con lo que yo he hecho y hago no veo cómo, porque entonces ya no sería interdisciplina y ya no sería creación colectiva y ya no generarías un aprendizaje metacognitivo, o sea, una reflexión y un constante cuestionarse “qué hago, cómo lo hago y por qué lo hago”.



## **SEGUNDA parte**

### **Maestro en arte: entre la estructura y la ruptura**



La siguiente parte de esta publicación reúne una serie de entrevistas realizadas, por un lado, a artistas, que también se desenvuelven como docentes e investigadores, los cuales participan o han contribuido a la apertura, formación, transformación y seguimiento tanto de programas de licenciatura como de maestría en artes. Por otro lado, también aquí aparecen las voces de diferentes creadores visuales y un músico, que en un punto de su desarrollo artístico decidieron estudiar una maestría.

Estas entrevistas registran las ideas, perspectivas, creencias, opiniones y el sentir de un grupo de creadores que, ya sea como docentes, investigadores o alumnos, formaron o forman parte de tres programas de posgrado: la Maestría en Producción Artística (MaPA) de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), fundada en 2012; la Maestría en Artes Visuales del Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, que data de 1968; y la Maestría en Pedagogía del Arte del Centro Morelense de las Artes (CMA), que comenzó en 2014.

A lo largo de este recorrido, más que encontrar certezas o respuestas cerradas y determinantes respecto a: el papel de las maestrías en artes en el ámbito académico, la función que tiene la investigación en ellas y cómo dialogan o no con las estructuras universitarias e institucionales desde los procesos de creación; lo que principalmente encontraremos serán reflexiones, dudas, aproximaciones desde diferentes enfoques, cuestionamientos y puntos de vista incluso opuestos respecto a dichos temas. Y es que dado que son programas y formas de acercarse e intervenir en el arte relativamente nuevas (a excepción del programa de posgrado de la UNAM), quienes han participado en ellos parecen aún encontrarse en una etapa de interpretación, asimilación y transformación de la experiencia.

El sociólogo Pierre Bourdieu decía respecto a las Escuelas de Bellas Artes en crisis que “Una institución en crisis es más reflexiva, está más dispuesta a la interrogación sobre sí que una institución sin problemas”<sup>3</sup>, con ello no quiero decir que estos programas de maestría estén en crisis, sino que en torno a ellas hay muchas interrogantes y perspectivas sobre su papel y función debido a que, en cierta medida, ponen en crisis a algunos de los artistas que ingresaron a ellas, a quienes las proponen y sostienen, así como a las instancias universitarias e instituciones académicas en las que tienen lugar, las evalúan y validan.

La aparición de programas de posgrado dirigidos a artistas o enfocados en la producción artística desatan inquietudes, abren debates y nuevos cuestionamientos en torno al arte, la investigación y la producción de conocimiento; también llegan a sacudir las ideas y perspectivas en algunos sujetos y agentes.

Lo anterior, en principio, porque al arte al moverse al ámbito académico y universitario parece producir una especie de contradicción, pues el arte ligado a la idea de libertad y ruptura, parece oponerse a la creencia de la educación universitaria como espacio de construcción de conocimiento científico, estructurado y disciplinar.

Sin embargo, más allá de solo evaluar o valorar la pertinencia, alcances y logros de estos programas de maestría en artes, su presencia en el campo académico representa lo que Bourdieu llamó “un academicismo de la transgresión”.<sup>4</sup> Ya que al insertarse en este ámbito transgrede, hasta cierto punto, algunas creencias e ideas respecto a la generación de conocimiento desde el arte, y posibilita

3 Bourdieu, Pierre (2011) “Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Argentina, p. 21.  
4 *Ibíd*, p. 24.

la investigación desde la producción artística y la vinculación entre el arte y otras disciplinas.

Por otro lado, además de conocer el punto de vista u opinión de quienes fueron entrevistados respecto a estos programas de maestría, es importante también aproximarse en conjunto a las experiencias, debates, intercambios, prácticas y exploraciones que se están suscitando en torno a estos posgrados, ya que constituyen nuevos espacios de encuentro entre creadores, de socialización de sus prácticas, de posibles acercamientos a otras ciencias y agentes; desde donde nacen o se vuelven a poner sobre la mesa interrogantes respecto a si ¿el arte debe y puede enseñarse? y qué gana o pierde un creador al llevar sus procesos artísticos a una dimensión académica, el papel hegemónico de la razón en la producción de saberes, la pertinencia o no de importar modelos de investigación científicos para validar la investigación artística, el porqué y para qué de la profesionalización artística, entre otras cuestiones que son abordadas a continuación desde la voz de algunos actores que comparten su experiencia en este proceso de formar o formarse como maestros en producción artística, artes visuales o pedagogía del arte.



## **Preguntar en voz alta**

### **Producción artística, educación, profesionalización**

**Gerardo Suter**

Gerardo Suter (Buenos Aires, 1957) es artista, fotógrafo, investigador, docente y miembro del Sistema Nacional de Creadores. Vive en México desde 1970 y actualmente reside en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, lugar en el que, junto a otros artistas y profesores, se integró activamente desde su fundación (en el año 2000) en el proyecto artístico-académico de la Licenciatura en Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). En esta misma universidad en el año 2012, dentro de la Facultad de Artes, el artista con otros colegas creadores-investigadores, como Pawel Anaszkiwicz, Fernando Delmar, Magali Lara, Edna Pallares y Cecilia Vázquez, crearon la Maestría en Producción Artística (MaPA), quienes hoy también integran el Núcleo Académico Básico de este programa. MaPA es la primera maestría centrada en la producción artística en el estado de Morelos y de las pocas que cuentan con este enfoque en el país.

Gerardo Suter es Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) en el programa Arte: Producción e Investigación (lenguajes audiovisuales y cultura social). También es responsable del Cuerpo Académico de Investigación Visual Contemporánea. Su experiencia y transitar entre la producción artística, la docencia, la investigación, la conceptualización y creación de programas académicos enfocados en el arte, le han permitido configurar un amplio panorama sobre estas áreas y temas, así como desarrollar una serie de reflexiones al respecto, a las cuales hoy nos aproxima a través de esta entrevista.

## **Zaira Espiritu (ZE): ¿Cómo concibes la relación entre creación e investigación?**

**Gerardo Suter (GS):** Creo que algo importante en cuanto a la idea de investigación y de creación es no colocarlas como categorías antagónicas. Y eso, ha sido un gran error e inclusive, al momento de formalizar aspectos como la creación y la investigación en las universidades, se colocan como si fueran cuestiones totalmente diferentes. Yo creo que lo que es diferente en cuanto a la investigación y la creación en el ámbito de las universidades son los procesos que contienen estas. El proceso en las ciencias es uno. En el caso de las ciencias sociales, ahí lo veo más como un proceso híbrido, donde la investigación está tratando de acercarse más a lo que son las ciencias duras y creo que ese es uno de los peligros, porque empiezan a modificar sus propios procedimientos, sus propios procesos para poder encajar en un modelo que es el de las ciencias duras. Luego están las actividades mucho más liberales, menos sistemáticas en sus procesos, como el arte, que en el momento en que se le da cabida dentro de las instituciones pues también tienen que empezar a adaptarse a esta idea de investigación y dejar de lado, muchas veces, la cuestión de la creación. Como te decía en un principio, para mí las dos son indisolubles, se manifiestan de una manera distinta y en momentos distintos e inclusive, en el arte, muchas veces eso se da simultáneamente, como en algunos momentos de la ciencia donde hay grandes descubrimientos que son provocados por una cuestión creativa.

Creo que otro aspecto importante es pensar en las metodologías, ¿qué pasa con la metodología en el caso del arte? Lo que yo sostengo es que las metodologías que utilizamos para las ciencias sociales y exactas, para todo el mundo de las ciencias donde se hace lo que se llama investigación, te sirve para la gran mayoría de las veces com-

probar una hipótesis. Ahora, esas metodologías son de alguna manera universales y tú puedes utilizarlas en distintos procesos que buscan responder problemas particulares. En el caso del arte, utilizar “un” tipo de metodología no es tan importante porque creo que lo que identifica a un artista de otro es precisamente la metodología que ha utilizado para desarrollar un proyecto y tener una obra. Entonces, en ese caso, son metodologías individuales que abordan problemas universales o tratan de acercarse, no de responder, pero sí tratan de acercarse a problemas, a problemáticas universales

El problema no está en si es investigación o creación, porque las dos existen en los procesos artísticos, pero las metodologías son otras. Yo no puedo, como artista, seguir la metodología de otro artista porque lo que caracteriza mi trabajo es precisamente mi propia metodología y es mi propia metodología lo que me diferencia del otro artista. Yo quisiera pensar, al menos así lo hemos hablado mucho los colegas, que la metodología en el arte se llama estrategia, una estrategia artística es una metodología y no es universal. Cada artista desarrolla sus propias estrategias para producir, para abordar y resolver un tema. Para sintetizar, la dicotomía entre investigación y creación para mí no existe, más bien, el problema está en cómo entendemos las metodologías en los distintos campos de trabajo.

**(ZE): En el mundo del arte y la ciencia ¿cómo crees que se da o concibe la relación entre creación e investigación?**

**(GS):** Es que todos, incluso los artistas que están empezando, antes de ponerse a pintar, hacer una escultura, una instalación, desarrollan una idea. Para dar forma a esa idea tienen que ver una película, ir a un concierto, atravesar un bosque y, estos elementos que los rodean, en el momento en que los incorporan a su proceso creativo se vuelven parte de una investigación.

El proceso de investigación creo tiene componentes que son detonantes de los proyectos y después tiene componentes que son necesarios para que tu proyecto madure. Entonces hay un proceso de investigación que, a diferencia de las ciencias sociales, muchas veces no citas literalmente pero hay fuentes a las que acudes para informarte de cómo hacer un proyecto. Ahora, hay investigación conceptual que va a apuntalar tu proyecto desde la parte conceptual y también hay mucha investigación formal: soportes, medidas, técnicas, herramientas. Por ejemplo, en mi caso, yo trabajé y sigo trabajando mucho con un laboratorio de foto en México, máquina nueva que llega ahí, material nuevo, tintas nuevas, procesos nuevos, yo los pruebo y veo qué puedo hacer con ellos. Estoy continuamente investigando, en ese sentido hay un trabajo de investigación muy fuerte.

Hay muchísimos artistas que están trabajando, por ejemplo, en proyectos como los que se dan en el MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts), donde ciencia y arte están íntimamente relacionados. Hay puntos a los que el científico no llega porque hay esta necesidad utilitaria entre las ciencias, y si algo no es útil es como un desperdicio de recursos, de tiempo y de cerebro. Por ello, muchas veces los investigadores no entran a determinados campos. El hecho de estar trabajando con los artistas creo que a veces les abre puertas, se hacen preguntas que no se hubieran hecho. De la misma manera que el arte funciona, en una galería o en un museo, como un agente provocador de preguntas, de la misma manera funciona el arte cuando se vincula con otras disciplinas. Lo importante del arte es esta función que tiene de ser una actividad donde se pregunta mucho y se resuelve poco.

**(ZE): ¿Entonces podrías plantear que la mayoría de los creadores hoy investigan, lo hagan de forma consciente o no?**

**(GS):** Todos, no hay nadie que no tenga que hacer un mínimo proceso de investigación, pero probablemente no lo hacen con la metodología que algunos piensan que se debería hacer, porque como no hay pregunta inicial no sabes a dónde vas a llegar. Tú sabes que quieres hacer una pieza pero no sabes si esa pieza se va a sostener, cuánto va a durar, inclusive no sabes lo que vas a hacer. Lo mejor que puede suceder es que lo hagas y después trates de contextualizar, de ubicar lo que estás haciendo porque no trabajas con la cabeza, inclusive esta parte de investigación que tienes en el proceso no es racional, si queremos establecer un paralelismo con las ciencias sociales y las ciencias exactas, no funciona igual porque no hay pregunta inicial.



Vista parcial de la instalación *Cartografía*  
XXII Bienal Internacional de Sao Paulo, Sao Paulo, Octubre 1996  
Fotografía: Archivo del artista

**(ZE): ¿Dirías que el arte, más que ser un objeto, es una forma de acercamiento?**

**(GS):** Definitivamente yo hablo, sobre esto escribí un breve texto,<sup>1</sup> del arte como conector entre disciplinas. Para mí hoy, no sé mañana, pero hoy estoy muy convencido de que esa es la función del arte: esta posibilidad de conectar la antropología con la biología, ser un conector, es la piececita que falta y ahí se pueden dar conexiones muy interesantes.

Hoy es una respuesta muy fácil decir que el arte existe porque tenemos que cultivar la parte del espíritu, la parte subjetiva, en fin, eso es cierto, pero creo que, hoy por hoy, no es una de las razones del arte. Cuando lo pones en ese lugar lo pones muy cerca de la religión, de la alquimia. Pero es cierto que se da eso, sucede, pero no es por eso que tiene que existir el arte. Yo creo que la función del arte ha sido vincular de una manera compleja: disciplinas y actividades a lo largo de toda la historia. Cuando se pintaban las paredes, la función de esas pinturas no era una función artística, tenía una función distinta de conectar el miedo, con el hambre, con el clima, con la fauna y con la flora del lugar, por decir algo.

Hoy también el arte es mercancía y existen las galerías, los museos y las ferias, pero eso es como el lugar donde se exhibe el objeto artístico como un fetiche. Pero el proceso o los procesos artísticos creo que son más importantes y donde radica la importancia –no en que alguien sea muy creativo o haya hecho mucha investigación– sino sobre qué plantea un artista a través de su quehacer y a partir de su metodología personal al abordar una problemática

---

1 Suter, Gerardo (2015) "Opinión y Reunión" en Revista *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, No. 1, en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/211/611>

que lo rodea. El arte se hace la mismas preguntas que se hace la filosofía, las matemáticas... es decir, las grandes preguntas se las vuelve a hacer el arte no con el afán, creo yo, de responderlas, sino de volverlas a preguntar en voz alta y compartir la pregunta con otras personas.

**(ZE): Cuando en uno de tus textos<sup>2</sup> mencionas que hay que pensar más el arte como sistema que como estructura, ¿a qué te refieres?**

**(GS):** Porque no puedes pensar al arte como estructura. La estructura es inamovible, es rígida y el arte es mucho más orgánico, es impredecible. Te puedes encerrar, querer trabajar y no vas a poder trabajar, tiene que haber algo que haga que ese sistema, en ese momento, se acople, se amolde de una manera distinta. Lo sistémico creo que es mucho más orgánico y lo estructural es rígido. El sistema te permite mucha mayor flexibilidad, procesos de trabajo, en general el arte funciona como sistema.

**(ZE): ¿Para ti qué lugar ocupa la teoría o reflexión teórica en relación con la práctica artística?**

**(GS):** No lo digo en el sentido de menospreciar la teoría, pero históricamente se habla de modelos teórico-prácticos, ¿por qué la teoría por delante? Para mí eso es una relación de poder, eso establece una relación de poder de la teoría sobre la práctica. Una vez, en un encuentro de educación artística, me alegaban: “Da lo mismo, teórico práctico, qué le vamos a mover”, y les digo: “A ver, ¿te da lo mismo?, bueno, entonces lo vamos a manejar como práctico teórico”, “ah no, entonces no me da lo mismo”.

Lo primero que tenemos que hacer es reconocer eso y cambiar esa relación de poder. Cuando decidimos rehacer el programa

---

2 Ver: Suter, Gerardo (2016) “Tres sobrevuelos al campo artístico. Educación y procesos creativos”, en Revista *Metal*, No. 2, pp. 12-18, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/181/371>

de la Licenciatura en Artes en la Universidad de Morelos, y así lo estamos haciendo en la maestría, lo práctico se volvió lo más importante porque hemos visto que en otras escuelas hay mucha teoría pero no hay una praxis. Primero necesitas la experiencia y después entender qué sucedió, en los procesos artísticos el quehacer va por delante. No es que la teoría no sea importante, pero si doy un taller de Deleuze y les meto a los alumnos un semestre a Deleuze en la cabeza, después van a querer ilustrar a Deleuze, después van a querer ilustrar a Foucault. No, mejor pinta, dibuja, trabaja y después ves qué es lo que piensa Deleuze o qué es lo que piensa Durero del dibujo, qué es lo que piensa Foucault, o quien sea; qué es lo que piensan estos autores y entonces qué relación encuentras entre lo que piensan y tu quehacer.

Uno de los muchos problemas que tenemos ahora es que la teoría está condicionando el quehacer artístico. Hay un juicio sumario de la inteligencia hacia lo que debe ser y lo que no debe ser el arte. Entonces, otra vez la palabra sigue siendo lo que debemos respetar y el trabajo manual, a diferencia del trabajo intelectual, queda desprotegido o minimizado.

Lo que pasa es que el ser humano los últimos cien o ciento cincuenta años ha crecido en el mundo de la razón, de lo cuantitativo, en un mundo positivista. Hemos aprendido que todo lo que no es racional es irracional. Todo lo que no puedes explicar o no lo puedes justificar teóricamente queda minimizado. Volviendo a esto que te estaba diciendo, sobre poner lo teórico por encima de lo práctico, tienes una bienal de fotografía donde efectivamente hay más centímetros cuadrados de cédula que de foto, textos más largos que las imágenes y dices: “Bueno, mejor hagan la bienal de la cédula”.

Pero la práctica no tiene que ver con bueno-malo, con correcto-incorreto, es otro nivel, ahí la lógica no opera, la razón no ope-

ra, operan otros valores, otros criterios que tienen que ver con la obra artística. Fíjate que me cuesta trabajo a veces decirles o hacerles entender a los estudiantes que confíen en lo que ellos sienten, porque también es muy fácil caer en la charlatanería o en el *chamanismo*. Precisamente por ser un punto tan frágil, muy difícil de sostener y argumentar, quizá por eso, quienes manejan la parte racional terminan enarbolando la bandera de la victoria.

Es que la obra finalmente no debería necesitar mayor explicación. Ahí está todo, es que no se trata de explicarlo, hay que recibirlo, hay que tomarlo desde otro lado, no desde la parte racional, y mira que todo mi pensamiento, todo mi trabajo es muy racional por mi formación, pero por eso creo que hay que dejar esto para ciertas cosas y hay que confiar más en lo otro. Sin esto, la poesía hubiera desaparecido del mundo, la música hubiera desaparecido. Todas esas experiencias, más allá de la experiencia estética, también transmiten o te colocan en un lugar de gozo que tenemos que aceptar como algo importante de nuestra vida cotidiana. A veces, quienes son muy racionales no se pueden dar el gusto del gozo. También hay una cuestión un poco perversa en esta sociedad de que todo aquello que yo no entienda no lo puedo disfrutar y eso no es cierto. Al estar sentado en la playa viendo una puesta de sol o viendo las olas, tú no le pides una explicación a eso, simplemente te dejas llevar y hay una experiencia de gozo. Yo creo que eso le falta mucho a la sociedad contemporánea, disfrutar el arte, inclusive un arte político, algo crudo que sea emocionalmente fuerte pero que te llegue por las fibras sensibles y no por las racionales.

También me interesa mucho que desde el arte podamos generar un pensamiento, por eso es que me interesan tanto los textos de los artistas, por eso es que me interesa tanto un pensamiento latinoamericano, porque nuestra realidad es otra. En México nos hace falta

gente que escriba para generar un pensamiento propio, no un pensamiento europeo, anglosajón, porque nosotros vemos la realidad de otra manera, vemos el arte de otra manera, nuestra vida es distinta y tenemos que generar un pensamiento distinto. En México a veces hace falta, sobre todo en el campo del arte, muchísima gente que trabaje en serio y que piense en serio, que cuestione en serio.

**(ZE): ¿Cuál es la posibilidad o papel que tiene el texto para la creación artística?**

**(GS):** Creo que es fundamental. Yo, por ejemplo, a la hora de escribir un proyecto nuevo, para presentarlo y que alguien entienda qué es lo que estoy haciendo, tengo que citar mis referencias. Ahora estoy armando un texto o un proyecto que viene desde Fray Bartolomé de las Casas, pasando Joseph Conrad, hasta Coppola. Eso es lo que me está ayudando a mí a armar el proyecto, para mí esto son las citas que uno hace o el equivalente a las citas de un trabajo de investigación científico. Yo cito una película porque un fragmento es importante, la novela de Joseph Conrad, los textos de Fray Bartolomé de las Casas, el texto de *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, en fin, una serie de elementos que en mi caso, en el caso de un artista visual, todo eso se convierte en imágenes que después reinterpretas y le das una salida: haces otra película, una serie de fotos o terminas hasta haciendo un libro o escribes. Pero en esta parte de la investigación que hago busco las mal llamadas fuentes de inspiración, que en realidad son fuentes de investigación.

**(ZE): ¿A qué crees que se deba que hoy estén apareciendo más programas académicos, maestrías, doctorados y proyectos de profesionalización en arte?**

**(GS):** Yo creo que hay un reconocimiento social mucho mayor del arte, una necesidad de ser incluyentes en términos de las ins-

tituciones. También lo veo como una cuestión política de resolver un problema, es más fácil tener a cuatrocientos chavos metidos en una universidad que tenerlos fuera, es más fácil tener estudiantes con una beca, aunque sea de quinientos pesos, semi controlados, que tenerlos fuera, también eso políticamente no lo podemos dejar de lado. Luego, adicionalmente, creo que quienes estamos en el medio hemos hecho muchísimo por lograr esos espacios, todas estas negociaciones con las universidades, yo llevo casi diez años tratando de modificar reglamentos, negociando con los científicos, pidiendo que me tomen la equivalencia entre el SNI (Sistema Nacional de Investigadores) y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), todo eso ya lo hemos hecho y somos de las pocas universidades (UAEM) que han logrado esa equivalencia. Y es que estamos al nivel de los doctores aunque no se tenga doctorado, si tienes maestría y eres parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte eres como doctor, al menos nosotros aquí en la universidad así hemos logrado tener ese reconocimiento.

Hablando de apertura de programas, yo fui el primero que se recibió en España de un programa de producción e investigación artística, cuando se abrió ese programa me esperé a que lo echaran a andar y me cambié de un doctorado a otro para titularme en producción, de todas maneras tuvimos que escribir una tesis doctoral pero la intención era tener ese respaldo para que en México lo pudiera hacer equivalente.

De hecho, la maestría que creamos se llama “Maestría en Producción” porque todos los que integramos lo que se llama el Núcleo Académico Básico de la maestría somos miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), no hay ninguno del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Esto para CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) imagínate lo que implica, y

para nosotros es un logro importante que hemos tenido. Sí se han abierto muchos espacios pero no se abren solos y llevamos diez años tratando de abrirlos.

**(ZE): Retomando lo que planteas sobre la metodología en el arte como algo personal, individual, una estrategia, entonces, ¿se puede enseñar a producir arte?, y siguiendo la línea de esta pregunta: ¿qué permite, qué herramientas, estrategias o qué detona en los creadores estudiar una maestría a través de un programa como el de la Maestría en Producción Artística (MaPA) en el que tú participas?**

**(GS):** El otro día estuve en un congreso en la UNAM sobre educación artística y precisamente surgió la misma pregunta. Yo creo que es un fraude si alguien dice que va a formar, que va a hacer de alguien un artista. Es como decir, y siempre pongo el mismo ejemplo, que alguien por estudiar educación física va a ser un excelente futbolista, no vas a formar un Messi en una escuela de fútbol. Creo que lo que sí puede hacer una escuela de arte es formar buenos técnicos, acercarle al estudiante información a la que en otras condiciones le sería muy difícil tener acceso, acelerar el proceso de conocimiento de las herramientas, de los lenguajes, del trabajo con materiales, activar las neuronas de la creatividad y la sensibilidad.

En la maestría (MaPA) ahora estamos convencidos de que no es nuestro trabajo meternos en la calidad de la obra, hay gente que no va a ser un gran artista pero tiene que ser un buen profesional, y eso es lo que nos importa, que sea competitivo, que entienda cuáles son los procedimientos. Porque hoy en día si tú no eres un profesional del arte, si no sabes cómo lidiar con las instituciones, si no construyes un pensamiento propio, los curadores te comen vivo, te usan; si no entiendes la función del mercado, te usan y te desechan a los pocos años; si no sabes escribir, no vas a poder pedir ningún

apoyo privado o público, o no te vas a dar a entender con tus colegas. Entonces, la maestría constituye todo un trabajo básicamente de profesionalización de una actividad.

Yo creo que en general las escuelas de arte tienen que empezar a ser un poco más humildes en ese sentido y no vender espejitos. Estar consciente de que los estudiantes tienen que estar bien preparados. Antes de plantear la problemática “investigación-creación-metodología-estrategia”, como lo quieras llamar, la persona que se esté formando tiene que haber llegado a un punto de desarrollo que le permita incorporar este tipo de dudas o problemáticas a su quehacer cotidiano. Antes de decir que estamos haciendo investigación tenemos que haber investigado, antes de decir que estamos haciendo creación tenemos que haber creado, para efectivamente estar embebidos de ese tipo de actividades.



Vista parcial de la instalación *Epílogo / Prólogo*  
Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, Mayo 2010  
Fotografía: Archivo del artista

Tampoco podemos generalizar, es distinto el caso de la educación artística que se da en una casa de la cultura, en una universidad, en un posgrado, hay que dejar claro desde qué plataforma estás hablando y a quién le estás hablando.

**(ZE): Partiendo de esto último que mencionas ¿cuál es hoy el perfil de quién ingresa a la maestría?**

**(GS):** Para eso hacer entrevistas es muy bueno. Tuvimos el caso de una persona, el semestre pasado, que dijimos “a este cuate mejor lo contratamos para dar clase”, porque ya estaba del otro lado, se iba a aburrir, ya tenía maestría. Digamos que la edad es muy importante y los antecedentes, evidentemente tienen que estar familiarizados con el mundo del arte, tener una propuesta interesante, ser creativos. También tienen que saber escuchar porque, después de cierta edad, es muy difícil quitarles los vicios.

**(ZE): A la Maestría en Producción Artística (MaPA) ingresan tanto estudiantes recién egresados de una licenciatura como artistas con más de trayectoria y trabajo, en ambos casos ¿qué sientes que provoca en los creadores hacer esta maestría?**

**(GS):** Lo que hemos visto, poco a poco nos vamos dando cuenta de eso, es que no a todos les funciona la maestría. A quien más le funciona es a los que llevan un año fuera de la licenciatura y es con los que puedes trabajar más. Los que ya tienen una obra, que ya saben lo que quieren hacer y ya lo han hecho, ellos ya no funcionan mucho en el programa. Hay muchísimos que están por el título y eso no le funciona al programa porque entonces el trabajo que haces, profesionalizante, con los chavos que están saliendo de una licenciatura, es distinto al que puedes hacer con alguien que ya tiene sus kilómetros recorridos, para esa gente no funciona este programa, porque, más bien, el programa es de formación.

También nos dimos cuenta que a nosotros no nos interesa que

aprendan a pintar, ese no es el programa. También nos quedó claro que esto no son las becas del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), no damos becas de producción. Ha sido un problema que la gente entienda que no se le da una beca al estudiante, en el caso de los programas inscritos en CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) la beca la tiene el programa y nosotros le damos su *lanita* a todos. En realidad, el programa tiene una beca, no los estudiantes. En un principio pensamos que podía funcionar como si fuera el FONCA, como beca de producción, pero el programa lo hemos estado ajustando para que no solamente la producción de la obra sea la parte importante, sino este posicionamiento de la obra en la cuestión de gestión, los espacios, exponerla, poder escribir un texto reflexivo sobre todo esto.

Hemos trabajado muchísimo para que ese texto que acompaña el proceso no sea una tesis de investigación, ni tenga la estructura de una tesis de investigación, que sí respete ciertos criterios en cuanto a cómo citar, cómo armar el texto, pero no puede ser una tesis de investigación porque en ningún momento se plantean los objetivos que tiene una tesis de investigación. El documento debe ser más un documento de artista, un texto de artista, una reflexión sobre la obra.

Todo lo que teníamos en un principio pensado, con el nuevo ajuste de plan de estudios, se ha tenido que mejorar y darle un giro al programa. Sigue siendo un programa donde el corazón es la obra, pero ya no podemos estar perdiendo tiempo en enseñarles a fotografiar, a pintar; no es una maestría de ese tipo, se enfoca en hacer profesionales en otro sentido y ya hemos tenido, con cada generación, resultados sorprendentes. Cada generación es distinta, pero te das cuenta de a quién le sirve y a quién no le sirve. Trabajar con gente a la que no le sirve es muy desgastante para uno y para el resto de los compañeros.

**(ZE): Si la maestría es profesionalizante y una parte de la profesión artística hoy parece estar ligada al mercado del arte y a tratar con los curadores, ¿qué herramientas proporciona o cómo se aborda el tema del mercado de arte en la maestría?**

**(GS):** Últimamente esto ha sido un tema recurrente con varios colegas de distintas disciplinas y es que, cuando nosotros empezamos, ninguno se planteó como prioridad la idea de entrar a un museo o galería. No trabajábamos para eso, sí queríamos exponer, que nos publicaran un trabajo, pero no era esta ansiedad por entrar al circuito del mercado. La producción artística, yo creo que hasta los años noventa, iba por otro lado, el interés era otro. Pero en el momento en que empiezan las ferias, en que empiezan todos estos trabajos curatoriales, la intervención externa, en el momento en que el mercado corta la producción artística de una manera que ya no sabes si lo que estás comprando es arte o qué estás comprando, ya todo se desvirtúa. El problema es cómo, como joven artista, haces para cerrar los ojos ante eso si eso es lo que parece que realmente cuenta.

Por eso lo que tratamos de hacer es que los estudiantes estén seguros de lo que están haciendo para poder dialogar con un curador, con un director de museo. Estar seguros para que no les digan: “sabes qué, está padrísima tu silla, pero amarilla no me gusta porque la temporada otoño invierno va a ser verde o azul”. Por ejemplo, en el caso de una bienal, se metieron tanto los curadores en la obra de los artistas que fue un proyecto de los curadores, no un proyecto de los artistas. Y los artistas también, lo entiendo, con tal de exponer hacen lo que los curadores dicen, porque todos, en su momento, quisimos ser ricos y famosos.

Además el curador es un intermediario con mucha labia, representa otra vez el poder de la palabra, del trabajo intelectual sobre

el trabajo manual. Además es el interlocutor ideal con el mercado y con los museos, con los coleccionistas, con las instituciones. Pero los curadores ahí están, entonces vamos a ver qué actitud podemos tomar nosotros y nuestros estudiantes frente a ellos, y lo mejor que pueden hacer es estar conscientes del trabajo que están haciendo y que tienen que producir lo que ellos quieren y no lo que el mercado necesita. Que ahí es donde muchos caen y terminan produciendo lo que el mercado pide o lo que es *trendy*.

**(ZE): En muchos casos CONACYT exige como resultado final de una maestría presentar una tesis, ¿cómo ha respondido CONACYT ante el hecho de que en la maestría se produzcan textos artísticos, procesos creativos y obra, cómo han justificado esto ante dicha institución?**

**(GS):** Como nuestro programa es profesionalizante, en este caso los estudiantes no tienen que escribir una tesis, sino que tiene que haber un producto final vinculado a la profesión que tú estás tratando de perfeccionar. Como no es un programa de investigación, los lineamientos o “marco de referencia” que maneja CONACYT es distinto para este tipo de programas y las exigencias son otras. Hay otras exigencias, tiene que ver más con vinculación con la sociedad, tienes que estar en contacto con instituciones, con empresas, en fin, tener una red más amplia no solo con las universidades, sino con el campo profesional y el resultado de tu maestría. En nuestro caso es la obra expuesta pero puede ser también una bitácora de trabajo. Son muchas las modalidades con las cuales te puedes titular según CONACYT, nosotros establecimos que fuera la obra y un texto reflexivo para acompañarla. Los primeros años eso fue más difícil, al inicio el texto parecía casi como un texto de investigación, entonces lo ajustamos todo. El problema que tenemos ahora es la valoración de esa obra final, cómo valoras esto, y ese es un problema de todas las artes.

**(ZE): ¿Y ustedes cómo lo han hecho, qué parámetros han establecido para evaluar todo un proceso de creación artística?**

**(GS):** Dentro de lo subjetivo de una obra, lo que tratamos de evaluar es ciertos indicadores objetivos, como si el estudiante cumplió en clase, entregó los ejercicios, avanzó. Ya si le salió feo o le salió bonito, ese es otro problema. Pero cómo estuvo la museografía, cómo estuvo su relación con el lugar donde expuso, en fin, todos estos indicadores que nos permitan a nosotros entender que algo aprendió. Por eso no nos metemos tanto con la obra, no puedes decir “es bueno” o “es malo”, aunque sí te das cuenta cuando una obra funciona o no funciona. Los indicadores que se manejan son, dentro de la subjetividad, más o menos objetivos. Además elaboramos rubricas, que después eso se traduce a números, pero en realidad son valoraciones con criterios de “satisfactorio”, “no muy bueno”, “insuficiente” y con un conjunto de reactivos donde además son cinco evaluadores, entonces después de cinco evaluadores, diez reactivos, tienes cincuenta resultados, todos cruzados, que te arrojan algo muy cercano a lo que es. Tenemos que crear también las herramientas para evaluar.

**(ZE): ¿En qué otros aspectos se ha transformado el enfoque inicial de la Maestría en Producción Artística (MaPA) y, hoy, al Núcleo Académico Básico del programa qué le gustaría cambiar o hacia dónde desean llevar la maestría?**

**(GS):** Primero pensábamos que el proyecto que iban a desarrollar los estudiantes efectivamente era de dos años, y nos dimos cuenta que no, que hay que trabajar de otra manera. Un poco por la propia experiencia nuestra, un proyecto que va más allá de un año no lo puedes sostener, a los pocos meses ya estás harto del proyecto, pensar en un proyecto a dos años es muy difícil.

El siguiente paso es tratar de hacer todo un poco más dinámico dentro de la estructura rígida que nos plantea la universidad, tratar de hacer el programa mucho más transversal, sobre todo entre las materias, entre los semestres. Revisarlo horizontal y verticalmente, porque algo que para mí es fundamental, y lo he tratado de implementar tanto en la licenciatura como en la maestría, es generar un espacio que tiene que parecerse mucho al espacio donde te vas a desarrollar profesionalmente. Por eso, tenemos que encontrar la manera para que donde se desarrollen los alumnos se parezca mucho a nuestros talleres de trabajo porque, si no es así, estás haciendo algo que después no lo vas a poder replicar afuera. Replicar lo de afuera adentro del programa de maestría y tratar de encontrar dinámicas de trabajo al interior que no se disparen de lo que sucede fuera, yo creo que ese es uno de los grandes retos.



Vista parcial de la instalación *Equivalencias*  
Fototeca de Nuevo León, Monterrey, Octubre 2013  
Fotografía: Archivo del artista

Necesitamos también contar con la posibilidad de tener más gente dentro, poder contratar más Profesores de Tiempo Completo (PTC) y encontrar un modelo que nos permita, administrativamente, que eso no lo hemos logrado, tener talleres intensivos que curricularmente se puedan contabilizar. Porque podríamos tener talleres de dos meses, cuarenta horas, treinta horas o veinte horas, invitar a alguien que de un taller, que trabaje con los estudiantes, después rotarlos, pero ahí tenemos un problema más bien administrativo que no hemos podido resolver, pero todo es perfectible.

**(ZE): ¿Qué cambia en ti como creador, en tu manera de trabajar, el haber cursado una maestría y un doctorado, pasar del ámbito de la creación a la investigación, ser profesor, hacer programas y ser parte del equipo fundador del programa de MaPA?**

**(GS):** Si no lo entendiera todo como parte del proceso creativo no podría estar ahí. Para mí, todo eso que hago me divierte de la misma manera que me puede divertir estar haciendo una pieza. Porque implica estar modelando algo que después va a influir en mi proceso creativo. A mí siempre me interesó meterme a la cabeza de los que están creando, eso me interesa mucho de los estudiantes, tratar de entender por qué quieren hacer algo, ¿qué es lo que les detona querer hacer eso, cómo lo quieren trabajar, cómo quieren llegar hasta donde quieren llegar? En otros artistas también me interesa saber cómo hicieron, cómo se les ocurrió llegar ahí. Eso, como es inexplicable, me fascina, entonces, el poder tener a la mano un espacio donde yo pueda platicar con otros y tratar de entender esa experiencia para mí es suficiente, porque también me permite entenderme y entender mis procesos, lo veo como una extensión de mi propio proceso creativo.

## **Afectos, convivencia y educación artística**

### **Magali Lara**

Estudiaba el Doctorado en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa cuando conocí a la artista Magali Lara (Ciudad de México, 1956). En uno de los coloquios de este posgrado ella fue lectora de uno de los capítulos de la tesis titulado: “La cuestión del arte”. El intercambio que sostuve con ella suscitó nuevos cuestionamientos y perspectivas respecto al arte, exploré el trabajo de más artistas contemporáneos, se reveló un universo distinto que me sorprendió. Tras el coloquio, Magali me abrió las puertas de su taller y biblioteca, compartió conmigo sus ideas, experiencias, sentir y forma de vivir el arte.

Conocer a la pintora representó un acercamiento entre el mundo artístico y el académico. Dicha aproximación dio pie a un reencontro con el mundo del arte, no solo desde la dimensión teórica, sino a partir del quehacer de los artistas, su manera de pensar y producir. Así como el contacto con la creadora me ayudó a vincular arte y academia, a través de ella pude conocer a las artistas Minerva Ayón, Lorena Wolffer y Minerva Cuevas. Magali Lara posee la habilidad de generar encuentros e intercambios entre personas, proyectos e instancias, ello probablemente debido a su capacidad para moverse entre universos distintos y articularlos desde el arte.

Esta artista, formada en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, San Carlos, realiza su primera muestra en 1977, desde entonces ha construido una amplia trayectoria que incluye exposiciones nacionales e internacionales. También ha sido becaria del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del FONCA. A su trabajo se suma el desempeñarse como docente en la Facultad de Artes de

la UAEM, revisar y desarrollar planes de estudio, tutorar artistas, participar como ponente en diversos foros, gestionar proyectos y continuar produciendo su obra.

Magali perteneció a una generación marcada por la aparición de grupos artísticos que, en los años setenta en México, rompieron con las formas tradicionales de hacer arte, experimentó con materiales, soportes y espacios de presentación y circulación de la obra, incluso ella fue parte del grupo *Mar o*. Si bien hoy tiene una carrera individual importante, continua explorando otras formas de producir arte y desarrollando proyectos en colaboración con otros artistas. En 2012, junto a un grupo de artistas-profesores, crean el programa de la Maestría en Producción Artística (MaPA) en la Facultad de Artes de la UAEM en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, en la que actualmente sigue participando. La artista nos comparte en esta entrevista el recorrido que la llevó del ámbito artístico al académico, así como las experiencias, estrategias, posibilidades, retos y negociaciones que implica moverse entre ambos.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Qué te llevó a combinar la práctica artística con la docencia y el quehacer académico?**

**Magali Lara (ML):** La verdad fue circunstancial, yo me dedicaba a ser artista y había trabajado en la gestión. En San Carlos, en el plantel de Xochimilco, fui la primera directora de difusión cultural. Entré a dar clases de manera casual, primero, cuando me dieron la beca del Sistema Nacional de Creadores, como retribución uno tenía que dar talleres en provincia, comencé con eso y me gustó. Después, Gustavo Pérez Monzón, que era maestro en el Centro Morelense de las Artes (CMA), me pidió que lo sustituyera, lo hice y me divertí. A la par, estaba por abrirse la Facultad de Artes de la UAEM y su director Jesús Nieto me tenía en la lista de maestros

que quería dieran clase, pero yo no estaba muy interesada. Tras la muerte de mi papá fue que acepté dar clases. Al principio no tenía ni la licenciatura, me aceptaron en la facultad porque en aquel momento había la posibilidad de ser profesor por tu currículum, después todo se estructuró más, concursé por una plaza de tiempo completo y la gané. Teniendo la plaza vi la posibilidad de regularizar mi situación académica, hice la nivelación para la licenciatura y luego la maestría en artes. Me fui comprometiendo más con lo académico, todo esto me pareció interesante, en especial impartiendo talleres en los que implementé una metodología distinta con la que me fue bien.

Me correspondió hacer un primer proyecto de Plan de Estudios para la licenciatura, que se trabajó basándonos en las experiencias personales. Coordiné todo lo relacionado con el Eje Básico de la licenciatura, para el que escogí maestros con los que armaba bloques disciplinarios, por ejemplo, Ale De la Puente con Grace Quintanilla ese era un bloque, entre otros. Armé bloques muy buenos desde un enfoque experimental, que sí funcionaban, siempre y cuando hubiera alguien que los coordinara, pero llegó el momento en que me quitaron la coordinación y esto cayó en picada.

**(ZE): Has estado en la Facultad de Artes desde que se fundó, convivido con varias generaciones de estudiantes y seguido todos los procesos de cambio en los planes de estudio, con toda esta experiencia, ¿consideras que es posible enseñar a producir arte o qué puede brindar una escuela de arte?**

**(ML):** Creo que sí se puede enseñar a producir, que sea bueno o malo ya es otra cosa, pero que tenga un cierto nivel de consistencia la producción eso sí se puede orientar. En una escuela no se enseña a ser artista, pero sí puede clarificar qué tipo de artista te gustaría ser y qué tipo de artista eres, la escuela enseña muchas cosas: ubica

las preguntas de tu generación. Por ello es importante poner primero el diálogo entre compañeros que con los maestros. Creo que como maestro es interesante tener un grupo con preguntas semejantes, pero la labor del profesor es dar distancia a las preguntas para que puedan ser vistas desde otra perspectiva, porque luego son dadas como si fueran eternas, pero no lo son, cada pregunta siempre está puesta en un contexto especial.

La escuela también te enseña a ser lector de textos, imágenes y de uno mismo. La escuela en estos momentos es un paso necesario para entrar en el mundo profesional, pero este mundo lo veo ambiguo: por un lado hay verdadero profesionalismo, pero también hay un vínculo tan fuerte con el dinero y con la recompensa inmediata que el eje del trabajo no está puesto en la creatividad y la afectividad; es diferente a cuando yo estudié, lo afectivo y lo *underground* se han ido perdiendo por estar tan atentos a la ganancia inmediata.



Magali Lara, Fotografía: Archivo de la artista

**(ZE): ¿Qué se gana y qué se pierde con la profesionalización del arte?**

**(ML):** Se gana eficacia, presencia y competitividad, pero se pierde el tiempo necesario para construir la obra, porque esta no cuaja siempre de la misma manera. También se disuelve la parte afectiva y este crear desde el no saber exactamente para qué, desde la incertidumbre, lo cual es muy útil. Tener éxito profesional no creo que necesariamente te niegue el acceso a esta parte, a esto que se construye desde el taller y desde la vocación, la profesionalización, por otro lado, a veces parece concentrarse en que te vean y que te descubran ya, pero es la mirada del otro la que te descubre, ya no es tu trabajo el que le va dando su propia estructura y manera de situarse.

**(ZE): Retomando tu respuesta anterior ¿Qué ofrece la Maestría en Producción Artística (MaPA) a quienes ingresan, qué tipo de artista busca formar o profesionalizar?**

**(ML):** Primero, nos interesa desestabilizar eso que los alumnos creen que son como artistas, para así encontrar lo que realmente está en su trabajo. La maestría también está muy enfocada en el proceso, en que los estudiantes puedan hacer una investigación y experimentación. Son dos años de mucho rigor, para que se atrevan a hacer algo en un tiempo privilegiado. Tanto para Gerardo Suter como para mí, la ventaja de la maestría es poder hacer cosas que, al no buscar una remuneración económica tan pronta, les permiten justamente experimentar y profundizar, acompañados por un grupo que permanece dos años y junto a maestros que son artistas.

Al principio de la maestría hubo problemas porque todos los maestros teníamos ideas diferentes y los alumnos querían dar una respuesta consensuada a todas estas opiniones, pero no se trata de tener una postura unificada, sino que cada alumno construya su

propia idea a partir de un “estira y afloja” con los temperamentos de los maestros, que unos serán más dulces que otros, para que cada uno tome sus propios riesgos. Creo que hay otra ventaja más, te obliga a ordenar el proceso de manera escrita para que te quede claro que empiezas de una manera y terminas de otra, que el trabajo dé las pistas y no un supuesto de lo que se está haciendo.

**(ZE): ¿En MaPA cómo conciben la investigación artística? ¿Cómo han logrado legitimar el tipo de producción e investigación que hacen en la maestría ante los parámetros de instancias como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)?**

**(ML):** Que las instituciones académicas comprendan lo que hacemos es la madre de las batallas. Seguir un modelo tradicional de investigación considero que es una equivocación que cuesta carísimo, deja a los artistas en una tierra de nadie, los indicadores dirán maravillas, pero los productos son espantosos. Creo que la clave, en nuestro caso, ha sido generar un proceso práctico de taller donde se construyen conocimientos comparables a la investigación. Una investigación visual no se hace con palabras, está hecha con objetos y bocetos, con plataformas distintas, tiene un sentido práctico y de construcción; pero hay un texto que la acompaña, la avala con palabras, y funciona como un indicador que da cierta tranquilidad a las instituciones. Si bien, en este sentido, hay gente que puede expresarse por escrito sobre su trabajo en términos muy profesionales, es necesario mantener un equilibrio, por eso esta maestría tiene en cuenta que hay una parte de caos en el proceso de crear, una parte intuitiva que no se puede medir, sino consideráramos esto estaríamos echando a perder artistas, en lugar de darles una posibilidad de expandirse y construir lo que quieren.

También es importante decir que quizá no todos nuestros alumnos de maestría van a terminar en esos dos años, hay muchos pro-

yectos que quizá no veamos del todo concluidos, sin embargo, sí se logra mucho en cuanto al propio proceso de creación y experimentación de una idea, adquieren capacidades para la autogestión y construir algo mucho más personal, que no se guía por copiar modelos exitosos, que es lo que hicieron algunas otras escuelas de arte. Hace unos años varias escuelas decidieron irse a lo conceptual porque creían que era lo que pegaba, se guiaron por tendencias, y perdieron este trabajo de seguimiento práctico para construir poco a poco desde el taller, que es lento, pero hay que darle prioridad.

**(ZE): Los resultados de una maestría se pueden medir a través de indicadores como las calificaciones o entregar una tesis, pero a nivel emocional e intuitivo ¿Cómo perciben lo que está pasando en la obra de estos creadores? ¿Cómo indagan o se acercan ustedes como maestros a esta dimensión un tanto intangible de la producción?**

**(ML):** Es un trabajo que se da a lo largo de los años, uno ve cómo la gente da vueltas y vueltas, luego comienza a tener seguridad y se arriesga. Para mí otro indicador, de que está sucediendo algo interesante en un artista, es ver que su trabajo empieza a tener coherencia y desarrolla una mejor técnica, hay mayor fluidez.

**(ZE): ¿Qué tipo de retos consideras experimentan quienes ingresan a la maestría cuando comienzan a crear en un contexto académico? ¿Ustedes desde qué parámetros evalúan el proceso y la obra de sus estudiantes?**

**(ML):** Es difícil, la experiencia y seguridad de ser artista cuentan mucho. Hay cosas que no te gustan pero son buenas, creo que es necesario tolerar las diferencias. Quienes somos profesores en el programa hemos sido jurados y miembros del Sistema Nacional de Creadores, eso nos ha enseñado que hay gente que tiene mucha obra pero no sabe a dónde va, y hay otros que tienen muy claro el

concepto pero la obra no. Hay que hacer una especie de medición para saber qué es lo más fuerte o endeble en el trabajo de alguien. Quien aplica a una maestría en general tiene ganas de convivir, el grupo es una de las herramientas más fuertes para aprender y situarse, la gente que quiere ser parte de un grupo por dos años hace notar su interés por tener esa comunicación. La maestría cuenta con artistas que somos más o menos de prestigio, ser creadores con experiencia nos facilita ver el trabajo de los otros y tener paciencia. Ahora, no siempre los maestros coincidimos respecto al trabajo de los alumnos, ha habido pleitos fuertes, creo que eso es característico de las escuelas de arte: siempre hay mucho movimiento y eso es bueno, porque hay espacio para la discusión.

**(ZE): ¿Han encontrado un mecanismo o herramienta de evaluación?**

**(ML):** Sí claro, estamos llenos de rúbricas que evalúan cosas prácticas como las asistencias, puntualidad, eficacia en los trabajos, adelantos en las propuestas, etcétera. Pero también, en segundo y tercer semestre, Edna Pallares y yo, que nos encargamos de la parte más creativa, desarrollamos rubros para considerar la creatividad y darle formalidad a este aspecto. La otra parte consiste en seguir la maduración y seriedad de los proyectos.

**ZAI: ¿Qué tipo de acercamiento a la realidad permite la creación artística y en qué es distinto de lo que se puede lograr desde el ámbito académico?**

**(ML):** El ámbito académico está regulado por la verticalidad de su estructura, por ejemplo, el que tiene grado de Doctor se supone que es mejor que el estudiante, en el arte no es necesariamente así, puede que el estudiante sea mucho más talentoso que todos sus maestros y tenga muy pronto una obra prodigiosa. No quiero decir que en el ámbito académico no pase, pero pasa menos porque tie-

nes que escribir de una manera, tener lecturas específicas, el marco teórico debe tener cierta forma, son cosas que uno aprende en la academia. Creo también que el arte sí tiene una conexión con la vida diaria, con su caos y subjetividad, en la academia esto muchas veces se pierde, aunque parta de una experiencia real, a la hora de traducirla se va limpiando y va abstrayéndose para hablar de cosas que son “pertinentes” en cuanto a conceptos, pero que en la vida real hay que volver a ensuciar.

**(ZE): ¿Qué te ha permitido el poder transitar entre el campo artístico y el académico?**

**(ML):** A mí, que me importa mucho trabajar en el aula con los temas de la experiencia de género y el sexo, se vuelve más complicado abordarlos ahora que son temas muy revisados en la academia, uno tiene que afinar el oído para replantear ideas que se han impuesto.



Estudio de Magali Lara, Fotografía: Archivo de la artista

En la cuestión del arte, si tú vienes de un lugar como Morelos, lo que necesitas que el arte sea es muy diferente a lo que se valora en la Ciudad de México, y es necesario que, desde lo local, algunas ideas y contenidos se tengan que aprender de nuevo y sensibilizarse. Por otro lado, creo que la parte académica ayuda a situar de una manera precisa conceptos, como, por ejemplo, el término cultura, entenderlo permite hacer una evaluación cultural del alumnado sin prejuicios, pero también me da la posibilidad de evaluar cómo un tipo de cultura crea prejuicios que limitan a los alumnos en cosas tan importantes como hacer composición, porque todo lo miden desde la pantalla y no existe la experiencia de situar la visión de las cosas a través de los ojos. Claro, saber todo esto de forma teórica es muy útil.

**(ZE): ¿Para ti cómo dialogan la parte teórica y la creación artística?**

No siento que la teoría sea muy diferente de la práctica artística, para mí la idea de leer teoría e historia del arte o tener una reflexión del entorno es básico. Cuando estudiaba en San Carlos, ahí estaban teóricos como Juan Acha, Néstor García Canclini quienes daban unos cursos y también estaba Felipe Ehrenberg, la idea era estar en diálogo, todo eso me ha interesado siempre y he visto que da resultado. La teoría y la creación no están separadas pero tienen que ver con dos mundos distintos. En lo académico existe una parte muy burocrática, el aparato de poder y los dispositivos de vigilancia son fuertes —requieren que uno siempre esté peleando por el uso de la imaginación y la creatividad— pero también me ha dado un lugar para reflexionar sobre lo que yo pienso del arte.

**(ZE): ¿Por qué es importante generar conocimiento a través del arte? ¿Por qué es pertinente tener un programa de maestría en producción artística?**

**(ML):** Llama mi atención que instancias como CONACYT estén forzando la implementación de ciertos modelos educativos en ámbitos artísticos que castran el proceso de creación. Ante esto, lo que ha funcionado en MaPA (Maestría en Producción Artística) y en la Facultad de Artes, es que hay artistas activos que hemos logrado cosas importantes, como que CONACYT reconozca las equivalencias entre realizar un doctorado y ser parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Somos de las facultades que mayor cantidad de artistas activos tiene, esto genera una lógica de trabajo que a CONACYT le parece razonable, porque además somos artistas que hemos leído y tenemos la capacidad de encontrar los términos y argumentos para justificar el programa ante estas instituciones.

Ya que muchos de los profesores en la maestría pertenecemos a la generación de los años setenta, sabemos utilizar el lenguaje académico pero también nos interesa criticarlo; no porque uno sepa de semiótica entonces la semiótica se vuelve Dios, sirve hasta cierto punto, pero aquel que analiza constantemente la obra no necesariamente hace la mejor pieza. Desde nuestra experiencia como artistas hemos visto muchos cambios, en los años setenta las universidades eran jóvenes y propositivas. Hoy, la parte de la producción de conocimiento, impuesta por los indicadores de la ONU, está basada en un modelo neoliberal, por eso hay que estar muy atentos respecto a cuáles son los posibles fracasos que puede propiciar la aplicación de determinados lenguajes relacionados con la generación del saber. Además, vivimos en una época en la que requerimos hacer algo para que colectivamente no nos sigamos deprimiendo, necesitamos construcciones sociales que reivindiquen lo afectivo, no sólo por parte de los artistas, sino en general hacen falta acciones específicas. En este sentido, el arte siempre tiene una parte muy vital.

**(ZE): ¿Cuáles son hoy los encuentros y desencuentros entre creación artística, educación y mercado?**

**(ML):** Primero, creo que hay una marcada tendencia por acabar con la educación pública y hacerla privada, eso implica una diferenciación de clase muy severa. En cuanto al mercado, todo tiene que ver con una cuestión ética, no estoy en contra de quien vende carísimo, pero creer que quien lo hace es un buen artista está equivocado. Una cosa es vender muy caro y otra es ser un artista, lo que considero interesante es que uno escoge qué clase de artista quiere ser, cuál es la idea de uno mismo de ser artista. Para alguien de los años setenta, que estuvo en lucha desde una utopía de izquierda, dar clases es un lugar muy afín, porque la práctica del arte dentro del campo docente apela a lo colectivo y te permite detectar estas otras cosas que no están evaluadas o que no se toman mucho en cuenta porque hablan de la emotividad, afectividad y la autoimagen. Puede que te vaya muy bien económicamente y que seas el gran artista, pero como persona eres un ser absolutamente igual a los demás y tienes que aceptar que habrá una generación que te dirá cosas muy distintas de las que tu piensas, creo que ante esto es necesaria una posición ética y sabia para saber y aceptar que uno no es el centro del mundo.

**(ZE): ¿Qué es lo que más disfrutas del mundo del arte y del mundo académico?**

**(ML):** Cambia la dinámica de trabajo en ambos lados, por una parte, para trabajar con artistas jóvenes, verlos crecer y tener el impacto que quieres sobre ellos, debes limpiarte de prejuicios, y eso también te sirve como artista. Uno va teorizando de manera intuitiva y se forma un vocabulario para su propia producción e, incluso, crea un trabajo teórico más elevado porque uno se coloca siempre respecto a la duda. Por otro lado, la energía de esa gente que está

construyendo su mundo con mayor libertad también te da energía, porque ves cómo crean su camino. También vivir en provincia y estar en la UAEM me ha hecho conocer mejor a México, me ha vuelto sensible a otras cosas, como la ecología, a aspectos que en la Ciudad de México ni en cuenta, allá están hablando de otras cosas como si la ciudad fuera el centro del universo. Siento que estar aquí te pone en alerta sobre temas que son muy importantes y que en la gran urbe no están presentes, eso te brinda una dimensión crítica más constructiva del aquí y el ahora.

**(ZE): ¿Qué consideras ha vuelto atractivas a la ciudad de Cuernavaca y la Facultad de Artes de la UAEM como espacios interesantes para estudiar una maestría?**

**(ML):** Tiene que ver con el hecho de que haya un proyecto académico donde la producción es más importante. También comienzan a pasar cosas interesantes en Cuernavaca, empieza a recibir otras influencias y se vuelve más cosmopolita.



Magali Lara, Fotografía: Archivo de la artista

**(ZE): ¿Qué papel juega la convivencia y vínculo con los otros en tu trabajo artístico?**

**(ML):** Siempre me ha gustado el saber algo a partir de la mirada del otro, de hecho, por eso tengo obra en diferentes medios. Vengo de los grupos artísticos de los setenta y la convivencia en grupo me entusiasma mucho. Aprendí también que el que hubiera solo una figura masculina de líder en los grupos lo jodía todo, yo quería estar en una dinámica más horizontal, en donde alguien podía ser el líder pero no para siempre y había cambio de roles. En 1994, por ejemplo, fui a Chiapas a participar en una dinámica de grupo dirigida por un artista, eso hizo la diferencia, la experiencia me gustó mucho y volví a ser invitada tres veces. Todos los que participamos hicimos comunidades, con los que yo me vinculé, uno fundó un espacio alternativo, otro se fue de maestro, otro es pintor, otra se incorporó a la Esmeralda y aún mantenemos contacto. Esta forma de trabajo y convivencia tiende a replicarse, pero al mismo tiempo siempre cambia. Ahora me interesa más conocer qué está sucediendo a mi alrededor, por decir, yo propongo ejercicios y temas como maestra pero pronto esto va teniendo su propia independencia y vida, estoy ahí pero ya no en un papel central.

## **Lugar de encuentro**

### **Reflexiones en torno a una Maestría en Producción Artística**

Nueve artistas integraron la primera generación que en 2013 ingresó a la Maestría en Producción Artística (MaPA), de la Facultad de Artes, en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). En esta entrevista participan cuatro de estos artistas: Fabiola González (Ciudad de México, 1985), Diana Tamez (Cuernavaca, Morelos, 1981), Elias Xolocotzin (Cuernavaca, Morelos, 1981) y Miguel Angel Madrigal (Ciudad de México, 1974). No obstante, pese a que no aparecen en este texto, es importante mencionar que también formaron parte de esta primera generación Perla González, Citlali Gómez Manjarrez, Elisa Lemus Cano, Lua Rivera y Amaranta Sánchez.

Los creadores entrevistados tienen en común el pertenecer a las primeras generaciones de artistas formados en la ciudad de Cuernavaca, Morelos como licenciados en artes, bajo una estructura académica universitaria, dentro de dos escuelas: Facultad de Artes de la UAEM y Centro Morelense de las Artes (CMA), nacidas en esta ciudad a finales del siglo XX e inicios del XXI. Son creadores que, si bien se han proyectado fuera de Cuernavaca, continúan desarrollando su trabajo desde la ciudad en la que se formaron, además de desempeñarse también como docentes en artes. Forman parte de una generación que experimentó un proceso de profesionalización en el arte que, como creadores, profesores y estudiantes, los llevó a incursionar en otros y nuevos ámbitos de desarrollo artístico y laboral que oscilan entre la pedagogía, la academia, la gestión y el

mercado del arte. Los cuales les exigen desarrollar más y diversas estrategias y herramientas, al tiempo que, por ser terrenos aún en exploración, detonan entre los propios artistas, las instituciones educativas, el campo del arte y la academia, múltiples cuestionamientos respecto a dicho proceso de profesionalización.

Mi vínculo con estos artistas se da, en principio, debido a que pertenecemos a una misma generación que vio transformar las dinámicas de una ciudad, Cuernavaca, Morelos, a partir del nacimiento de las escuelas de arte y la profesionalización del mismo, y que, a su vez, comenzó a experimentar el arte contemporáneo como un medio fundamental para reflexionar sobre su entorno. Y, en segundo lugar, nos conecta un interés común por reflexionar, preguntar, debatir y pensar respecto a los encuentros, desencuentros, posibilidades y aproximaciones entre la creación artística y la investigación; así como en lo relacionado a cuestionar, poner sobre la mesa, ampliar, problematizar y repensar las distintas formas de ser artista en lo contemporáneo.

Si bien la estructura y perspectiva de MaPA se ha ido modificado y hoy los programas académicos, estrategias pedagógicas y objetivos de la maestría no son los mismos que experimentó esta primera generación. Seguramente los aprendizajes, acuerdos, desacuerdos, crisis, conflictos e intercambios que vivieron, tanto maestros como estudiantes a través de esta primera experiencia, se suman no sólo a la reflexión respecto a la producción y profesionalización artística, sino que probablemente tuvieron réplica en el cambio de enfoque de la Maestría en Producción Artística y en el quehacer de los creadores que participaron en el inicio de este programa.

Abrir el diálogo con y entre algunos de los egresados de esta generación de MaPA, a dos años de concluir su participación en el programa, me pareció importante no sólo para reinterpretar la ex-

perencia a la distancia, sino porque además todos ellos hoy están formando a otros artistas.

El reencuentro con la vivencia y entre ellos desde sus reflexiones se presenta en este texto en dos partes. La primera comprende una charla colectiva entre Fabiola González, Diana Tamez y Elias Xolocotzin; mientras que la segunda incluye una breve entrevista con el artista Miguel Angel Madrigal, quien, pese a no estar presente en la entrevista colectiva, desde sus perspectivas y experiencias se suma al intercambio colectivo de ideas desde este lugar de encuentro que representó realizar una maestría en producción artística.

### **Zaira Espíritu (ZE): ¿Por qué decidieron estudiar la Maestría en Producción Artística (MaPA)?**

**Diana Tamez (DT):** A mí me llamaron la atención los nombres de los artistas que propusieron el proyecto. Yo ya había tomado clases con Magali Lara, fue mi maestra en la licenciatura, y siempre he creído en la postura crítica de Magali, entonces dije: “son grandes nombres, grandes maestros que yo sé que funcionan”. Aunque me encontraba a la mitad de la maestría en historia del arte, yo pensé: “esto es lo mío, es lo que precisamente quiero”, y por eso es que entré.

**Fabiola González (FG):** Pues yo me tomé un tiempo después de la licenciatura, estuvimos con Diana trabajando para otros, lo que te enriquece en otro sentido, en técnica, te profesionalizas en muchas otras cosas. Pero ya había dejado de lado mi producción y entonces la maestría llegó justo en ese momento en que yo también decidí dejar el taller de grabado en el que trabajaba, y comencé a pensar hacia dónde quería dirigir mi camino y de pronto apareció esta maestría que tenía una excelente mercadotecnia, una buena imagen y en la que aparecían nombres que inspiraban.

**(ZE): ¿Qué les dejó, qué cambio o qué se sumó a su producción artística a partir de estudiar la maestría?**

**Elias Xolocotzin (EX):** Si pudiera mencionar algo, a mí me ayudó a ser más organizado a la hora de desarrollar los proyectos, a estructurarlos de mejor manera, ponerme horarios para conmigo. Porque también, mucho antes de la maestría, lo dejaba todo para después, empezaba a redactar un proyecto y lo terminaba una semana después y lo que decía al principio ya no tenía nada que ver con lo del final. El rigor de la maestría me ayudó en eso, a ser más organizado y estructurado en todo el proceso previo a la producción de las piezas.



*Alusiones al silencio* de Elias Xolocotzin, 2015.

Fotografía: Archivo del artista

**(DT):** A mí me sirvió mucho un ejercicio que nos pusieron y consistía en sacarnos de nuestra zona de confort. Yo me había dedicado durante casi 10 años a la gráfica en general, no nada más al grabado, sino también al dibujo, serigrafía y otras técnicas. Pero con este ejercicio traté de tocar temas que a mí me interesaban fuera de la gráfica, la verdad me costó mucho trabajo, pero cuando lo logré, en ese sentido sí creo que me ayudaron mucho los maestros, cambié por completo y me fui hacia la instalación, al video, al audio, cosa que nunca había hecho y que además me encantó como experiencia y ahora mi gráfica está enfocada desde otro lado, la sigo haciendo pero está muy de lado y la verdad es que mi producción ya se concentra más en la instalación, más que en la gráfica como tal, es decir, sí hubo ahí una evolución.

**(FG):** Lo que me dejó fue esta oportunidad de verte desde otra perspectiva, que te brinda la posibilidad de explorar otras técnicas y verlas desde otro punto. Yo me divertí, también me salí de la gráfica y me fui al video. Tomas distancia de lo que estás haciendo, sea lo que sea, un texto hasta una receta de cocina, lo ves desde otros ojos y te retroalimentas con el otro.

**(DT):** Yo creo que dijeron: “¿qué les ponemos?” y de repente se les ocurrió este ejercicio de sacarnos de la zona de confort, en algunos de nosotros funcionó, pero implicó una evolución y una maduración propia como creadores, yo sí sentí que hubo una evolución.

**(ZE): ¿Tú Xolocotzin hacia dónde moviste tu obra?**

**(EX):** Yo al final logré lo que al principio me estaba proponiendo, que era vincular el objeto escultórico con el sonido, pude hacer ese vínculo que no estaba logrando. Porque antes hacía cosas de audio, más en el sentido de música electroacústica o hacía ejercicios objetuales, que referían a la música pero que funcionaban más como un emisor de sonido y no como receptor, al final logré hacer ese

vínculo y creo que MaPA me ayudó bastante. Lo que más me funcionó, más que cambiar mi obra, fue reconocer exactamente cuáles eran los conceptos con los que estaba trabajando, que no solo era una cosa.

**(DT):** Hay dos cosas también importantes, para continuar con lo que dice Xolo, una, que a mí sí me quedó súper clara y eso sí te puedo decir que ahí en MaPA lo aprendí, que fue conocer estrategias para tratar de teorizar y explicar tu proyecto a un público especializado. Me sirvieron estas estrategias que tuvimos que aplicar en cuatro coloquios durante la maestría para puntualizar bien lo que querías hacer, decir, no tratar de poner otras palabras o querer meterte en temas que no conoces perfectamente. Más bien, hacerlo de la manera más sincera y más honesta desde lo que yo sé y quiero plantar, eso fue un parteaguas en mi forma de pensar.

**(ZE): ¿Creen que antes de este proceso de hacer la maestría su obra se centraba más en lo formal?**

**(DT):** Por lo menos de las dos escuelas de arte que yo conozco (Centro Morelense de las Artes y Facultad de Artes de la UAEM), al formar artistas contemporáneos hay que considerar que el arte contemporáneo no habla solamente sobre la técnica, la práctica y el objeto, hay una conceptualización. Yo no trabajo en pensar solo en cómo se va a ver la pieza, sino que sí hay una idea, sí hay una preocupación, surge de un interés y tiene que haber una investigación.

**(EX):** Aquí en Cuernavaca, cuando yo entré a estudiar artes en el CMA, no había una licenciatura, la licenciatura se formó cuando yo ya estaba dentro de la escuela y fue como un experimento. En el Centro Morelense de las Artes (CMA) la formación era más técnica, una cuestión más práctica-formal y en realidad los maestros que me dieron clases, en ese tiempo, ni siquiera pensaban en un título de licenciatura porque no les servía para nada, ni les interesaba,

porque aprendías con la práctica y lo más cercano a eso, que llamamos teorizar la obra, era estar en clase de Gustavo Pérez Monzón quien te cuestionaba por qué lo hacías pero a un nivel más personal. Cuando me cambié a la Facultad de Artes de la UAEM todo se volcó hacia la teoría, mucho leer y a mí lo que me pasó fue que no encontraba la manera de equilibrar las dos cosas, porque había estado justamente en estos dos extremos pero nunca había estado en medio, y en la maestría logré encontrar justamente el balance, porque además tenías a estos críticos que te estaban leyendo y viendo tu trabajo.

Pero eso de conjuntar teoría y práctica pasa justo cuando estás en la institución académica. Además te sirve fuera de la escuela para ganar recursos o tener becas que es donde te piden esa parte de la teoría. Pero si tienes claro que al final la gente común que lo va a ver ni siquiera tiene que hacer clic con el texto, no te tienes que preocupar tanto por él a la hora de presentar tu pieza, pero sí a la hora de estar trabajando, entonces queda claro para ti que ahí es a donde querías llegar y es cuando yo creo que ves tu producción artística como un trabajo de investigación de arte, no cuando solo es producir para vender o producir para decorar. Porque hay que entender que también existe ese tipo de trabajo dentro del contexto del mundo del arte. Nosotros estamos en el que tiene que ver con la academia y es difícil desvincularnos de eso porque nuestro trabajo está formado por la teoría y la práctica, porque a mí me pasa que, si no tengo esta reflexión teórica, a la hora que estoy haciendo la pieza para mí no funciona y viceversa.

**(DT):** En mi caso siempre viene primero la idea, digamos el ¿por qué?, después pienso en el ¿cómo?, entonces primero es ¿qué quiero hacer y por qué lo quiero hacer? Y después, ¿qué salida le voy a dar? De hecho, siempre tengo varios planteamientos, varias ver-

tientes posibles de darle forma a esa preocupación que tengo en ese momento y trato de pensar en los elementos, no que ilustran, pero sí que justifican y dan mejor forma a la idea.

**(FG):** Para mí ha resultado complicado, si a mí me hace sentido la idea no necesito que le haga sentido a nadie más y me pierdo en la parte de buscar este equilibrio. Es algo que siento tiene que ver con mi formación de licenciatura en la UAEM, es que no estaba esta parte que se encargaba de teorizar, de conceptualizar. A pesar que el deber ser diga que tiene que ir, que lo ideal sería encontrar ese equilibrio entre práctica y teoría, siento tener ese hueco que sigo arrastrando, por lo que me cuesta muchísimo llegar a retroalimentarme de otros. Y la maestría dejó otro hueco, entonces todavía sigo haciendo clic solo conmigo misma y teorizando, conceptualizando para mí misma.

Creo que es muy ambiguo tener la intención de formar artistas, justo porque es meter en un deber ser, en un modelo a los artistas, en un algo que cumpla con todo eso y estandarice una cosa tan abierta como lo es el arte.

**(DT):** Yo no veo lo malo en querer hacer un modelo, pero es que en el arte es muy difícil. A lo mejor en una ciencia exacta tienen muy bien planteado el perfil del egresado, cómo va a salir, y funciona porque son estrategias muy definidas porque son ciencias exactas. El problema es que cada creador es muy distinto y tiene sus propias formas e ideas para acercarse a los temas, además peleas y debates para defender tus propuestas. Por eso creo que en el arte es un poco más difícil querer hacer un modelo.

**(ZE):** Desde su experiencia, ¿creen que la maestría fue más como un lugar de encuentro para ustedes, cuál piensan que era la propuesta pedagógica o qué tipo de artista consideran estaban buscando formar en dicha maestría en aquel momento?

**(EX):** Yo creo que todavía no sabían a qué se iban a enfrentar.

**(DT):** Éramos un piloto...

**(EX):** Éramos la primer generación y la selección de alumnos también era muy amplia, entonces no había algo que pudiera guiarlos. Casi todas fueron provocaciones para motivarte a hacer cosas, no había una dirección muy clara de hacia dónde tenías que ir, pero eso, que hubiera esta experimentación, te da la libertad de, hasta cierto punto, obligarte un poco a romper con los esquemas con los que estabas trabajando, con esa intención lo hacían y también con esa intención lo trabajabas tú. También para, hasta cierta medida, confrontarte para ver si podías hacer otras cosas y tener la misma calidad que con lo que ya llevabas tiempo trabajando.



*El llanto de la cigarra*, instalación de Diana Tamez, 2016.

Fotografía: Archivo de la artista

Y no salías de tu cuerpo de obra, sino que solo cambiabas de soporte, que esa era su intención en un principio, porque era claro que te querían sacar de esos soportes que venías trabajando constantemente, pero después se volvió muy difuso hacia donde tenías que ir, yo creo que también se les acabó el tiempo.

**(ZE): ¿La maestría les permitió vincular el proceso de investigación y una reflexión teórica con la producción artística?**

**(EX):** En mi caso yo creo que sí lo logré, porque a mí sí me interesaba poder teorizar mi trabajo para guiar la investigación, no solo decir autores al azar, sino sí puntualizar bien esos autores que iba a mencionar y cómo se relacionaban con mi trabajo. Porque sabía que eso después podía detonar otras cosas, y si no lo hacía bien era como hacerme trampa a mí, porque, si los autores no se vinculaban de ninguna manera con mi proyecto, alguien iba a notar que no tenía nada que ver una cosa con la otra.

**(ZE): ¿Cómo lograste trasladar los hallazgos teóricos a una propuesta de obra?**

**(EX):** Logré compartir la experiencia de escuchar el silencio, que nació de reflexionar en torno a los conceptos, a los investigadores que nombraba antes y a otros artistas. Al final esos otros artistas, a los que refería en mi tesis de maestría, eran gente que había tomado un punto de partida que yo también estaba tomando.

**(ZE): ¿Y en tu caso Fabiola?**

**(FG):** Mi proceso de reflexión se dio más por este intercambio entre pares, no es por aislar a los maestros, definitivamente fueron parte del proceso. Pero creo que no concluí como deseaba, yo quería trabajar con el concepto de “instante” y terminó siendo algo que llevaba al espectador a un momento de tensión, que definitivamente la tensión no era lo que yo necesariamente quería provocar en el otro, sino, al contrario, el placer de disfrutar estos

instantes. Pero bueno, algo quedó de eso en mí y algún día lo retomaré.

La pieza partió totalmente de una experiencia intuitiva, de una manera supongo de entender el arte, la vida, todo. Lo teórico terminó alejándola de ese punto de partida porque se metieron conceptos que yo no quería, la teoría giró en torno a algo que yo no estaba buscando, que no sé si haya sido porque no supe expresar hacia dónde quería que esto se moviera, o si fue por una necedad por parte de los maestros o fueron las herramientas, pero sí creo que mi proyecto se alejó de lo que quería.

**(ZE): ¿En tu caso Diana?**

**(DT):** Yo sí estoy muy contenta con el resultado que tuve, creo que sí fue resultado de una problemática interna, me sirvió mucho el que me forzaran a ponerlo en palabras, porque yo no estaba acostumbrada a eso. Yo me titulé de la licenciatura por promedio y por eso para mí fue muy difícil, porque no estaba acostumbrada a escribir o, más bien, a pensar para escribir, sino que estaba acostumbrada a pensar para crear.

Sí estoy contenta también con el resultado escrito, me costó muchísimo trabajo, después creo que sí fluí un poco, pero sí me hizo encontrarme con este reto de teorizar sobre el ¿por qué lo hice? Sí me hizo encontrarme a mí en una mayor cercanía con mis piezas, les encontré mayor sentido al producirlas y, el buscar referencias para tratar de insertar mi obra en algún punto dentro de la historia del arte, me sirvió mucho porque encontré referencias como a Jenny Holzer, artista en la que encontré un gran vínculo con mi obra.

**(ZE): ¿A qué llaman o qué implica teorizar en su trabajo creativo?**

**(DT):** Para mí es como encontrar en una parte literaria una equivalencia al objeto, no es el objeto por sí mismo, sino que nace de

una teoría, un concepto, hay una idea y esa idea tiene una salida material. La cual está relacionada a un documento que me hizo reflexionar a partir de referencias de varios autores, para darle un mayor sentido y entonces haya como una amalgama entre materia y reflexión.

**(EX):** Yo creo que es este proceso en el que puedes verbalizar las intenciones que tienes con tu obra, las motivaciones que genera tu trabajo. Poder reconocerlo en las palabras de otro y, a la hora de traducir esas palabras, llevarlas hacia tu lugar, encontrar tu pieza, encontrar las palabras que te motivaron a hacer la pieza y que puedas compartirlas de manera verbal o escrita. Entenderte con los otros cuando escribes y cuando ven la pieza, tiene que tener el mismo nivel el texto y la pieza, yo creo que es muy importante en la maestría poder lograr esas dos cosas, ese equilibrio, eso es para mí teorizar.

**(FG):** A partir del otro reconoces o encuentras esas palabras y sabes que no eres el único que lo pensó. Es la suma de dos opiniones, el resultado de esta suma es poder hacer que el otro entienda lo que el objeto y lo que tu cabeza están tratando decir, en resonancia con un tercero que viene a alimentar tu pensar y tu quehacer.

**(DT):** Somos una generación de artistas que de entrada tenemos la pulsión de analizar mucho el sentido de nuestra obra. Con el resultado de la maestría, yo tenía muy bien pensado y sabía desde donde venía, tenía la idea súper clara y tenía las piezas bien pensadas, salieron las piezas tal cual estaban en mi mente y se montó la exposición. Pero, la lectura de mis propias piezas no fue la misma hasta que tuve el documento escrito que me hizo sacar sudor, lágrimas y sangre, porque de verdad me costó mucho trabajo. Pero sí fue un encuentro distinto hacia mi propia obra cuando yo ya tenía el documento porque ya había una mayor reflexión y entendía mejor mi proceso después de esta reflexión.

**(ZE):** Dentro de una maestría en producción, con base en su experiencia, ¿qué tipo de texto o documento consideran podrían utilizarse en las artes para dar salida, reflexionar y comunicar los procesos de creación?, ¿cómo les hubiera gustado hablar o mostrar su proceso?

**(EX):** Un texto más suelto. Lo que pasó con el documento que nosotros presentamos fue orillado por la institución, la idea de que se hiciera este texto grandísimo, que además ni fue tan grande como en otras áreas de investigación. Pero al principio lo que a nosotros nos habían planteado era llevar una especie de bitácora, memoria y que eso iba a ser la justificación, el proceso de la pieza un poco al estilo de los artículos que publica la gente que trabaja en ciencias. Creo que en ese sentido podría funcionar porque ahí ya van implícitas las partes teóricas, cómo va evolucionando el trabajo, entonces puedes ver todo el proceso de esa evolución, más que narrarlo y además capitularlo, citarlo y citarte a ti mismo, que eso también a mí se me hace tonto en este campo, que te cites a ti mismo y que le pongas pie de página a tus dibujos, a tus bocetos, en este sentido creo que es innecesario.

**(FG):** Diría un texto que exprese la reflexión, creo que el texto que tuvimos que hacer, como dice Xolo, no había una claridad en este producto que estaban pidiendo, ese producto que creo pudo haber sido mucho más productivo si hubiera sido el reflejo de una reflexión que se realizó a lo largo de dos años.

**(DT):** Y no hacerlo al final en dos meses, bueno en mi caso sí traté de hacer esa reflexión, pero en dos meses.

**(FG):** Claro, una reflexión de dos meses no es suficiente y se pudo enriquecer utilizando muchas otras estrategias o formas de dar a conocer esta reflexión que creo es el objetivo de la maestría, llevarte a conocer, a cuestionarte, a contestarte, a volver a caer, su-

bir, y que se vea todo eso en un texto que refleje ese proceso que llevaste durante dos años.

**(EX):** Además en una maestría de producción yo creo que lo importante era eso, demostrar cómo va evolucionando tu producción, y no un texto donde se vuelve más hacia un aprendizaje personal y que quizá a nadie le va a servir. Funcionaría más compartir el proceso.

**(DT):** En principio uno dice “bueno, pues me pongo a reflexionar sobre mi obra y ya”, pero en una tesis tienes que plantear un problema porque así lo marca la metodología, una hipótesis y luego la demuestras; entonces, de repente, como artista plantearte el problema como tal y luego generar una hipótesis la verdad es que es muy difícil y creo que es, no incorrecto, porque de cierta manera tenemos nuestras mañas como para poderlo encajar y siempre hemos sabido encajar todo a la mera hora, pero la verdad es que es una metodología que creo que no es lo más correcto para lo que nosotros hacemos. A mí me costó muchísimo trabajo poder llegar al planteamiento del problema que al final me funcionó.

**(EX):** No creo que esté mal reflexionar y escribir, creo que la manera y la estructura que nos hicieron seguir para escribir esas reflexiones fue lo que no dejó que fuera una forma en que pudiéramos compartir el proceso de producción. Se quedó ahí, como un intento de ser una bitácora, una memoria de trabajo pero también intentaba ser una investigación donde citabas fuentes, donde tratabas de sustentar tu tesis, tu hipótesis, pero que ahí se quedó y, además, no todos tenían la práctica de escribir una tesis, creo que dos de todos los que estábamos ahí habían escrito una tesis y todos los demás pues habían escrito un proyecto de dos, tres cuartillas.

**(ZE): Partiendo de su experiencia como creadores, estudiantes y docentes, ¿consideran que se puede enseñar a producir arte?**

**(DT):** Puedes dar las herramientas para producir arte con las que tú has trabajado, porque ya tenemos cierta experiencia en el camino, y son herramientas que nos han funcionado y podemos transmitir, pero que el receptor de ellas produzca o no produzca arte, eso ya es aparte. Pero así como enseñarles a producir arte, yo creo que no, porque depende mucho de cada persona.

Podemos enseñar a producir una escultura, un dibujo o un grabado, pero eso no quiere decir que los estemos enseñando a producir arte, el arte sí ya va más ligado a la experiencia.



*¿Cuándo?* De Fabiola González, 2014, video digital, un minuto treinta segundos, *still*. Fotografía: Cortesía de la artista

**(EX):** Porque además, al menos en mi caso, ser docente y dar una clase fue de manera intuitiva porque nadie nos enseñó a dar clases o a estructurarlas. Lo que haces es compartir tus experiencias, lo que sabes en cuanto a técnicas, a resolverles dudas de materiales y cosas muy prácticas, pero creo que sería muy sinvergüenza que tú los guiaras hacia una manera de cómo producir su trabajo. Puedes provocarles o generales una pulsión, la duda para que lo hagan de

otra manera, para que se motiven a hacer una producción artística, pero enseñar a producir, “¿producir qué?”

**(ZE): ¿Por qué creen que actualmente hay varios artistas en México interesados en hacer una maestría?**

**(FG):** Creo que responde a un contexto que va mucho más allá del arte, la situación que está viviendo el país es la que te obliga a continuar estudiando. Habrá quienes lo justifiquen, como Diana, porque les gusta estudiar, pero en su mayoría es porque las herramientas que están dando las licenciaturas no son las suficientes para lograr la inserción laboral que es el objetivo.

**(DT):** Pero cabe aclarar que nosotros no lo hicimos con esa intensidad.

**(FG):** También que quede claro que cuando vimos la información de la maestría no decía CONACYT, entramos por lo nombres que había ahí, con una motivación distinta.

**(DT):** Pero en el mundo de arte lo importante es tu trayecto, cómo vas trazando ese camino y cómo lo vas profesionalizando a partir de residencias, becas, premios, publicaciones, vas buscando y buscando, pero absolutamente a ningún galerista le interesa si tienes un grado de licenciatura, mucho menos un posgrado. Como creadora el título de licenciatura y maestra a mí me ha servido, uno, como docente y, dos, porque en verdad a mí el estudio sí me sirve para poderme encontrar y seguirme desarrollando.

**(EX):** Las convocatorias para exponer, para presentar tu trabajo, para una bienal, no te piden un título de maestría, podrías ser doctor y si tu obra no les gusta no te van a seleccionar y punto y, en ese sentido, yo creo que no sirve directamente el título. Pero como experiencia de producción yo creo que la maestría sí funcionó en el sentido de que generó un grupo de trabajo entre nosotros, esa amalgama que sucedió entre nosotros, creo que en eso sí funcionó

porque pudo haber una serie de reflexiones post sesiones intensas de estar hablando de lo mismo, la reflexión también se daba afuera, entre nosotros en el estacionamiento o cuando nos veíamos en otros espacios.

## **Investigar para crear: Simbiosis entre forma, idea y materia**

**Miguel Angel Madrigal** comenzó su formación artística en el Centro Morelense de las Artes (CMA), para después obtener el título de Licenciado en Artes por la UAEM. Además de ser creador, se desempeña actualmente como profesor de escultura en el CMA. Su obra ha sido expuesta en diversos lugares tanto de México como en el extranjero y forma parte de varias colecciones privadas, de museos y galerías. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA en diversas ocasiones y actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

### **Zaira Espíritu (ZE): ¿Por qué decidiste estudiar la Maestría en Producción Artística?**

**Miguel Angel Madrigal (MAM):** Creo que para ser creativo necesitas estar enriqueciéndote a nivel conceptual y además formal para que tus procesos sean mejores siempre. El problema en Cuernavaca es que no hay mucha interlocución y discusión, tú haces una presentación, una exhibición y todo mundo te dice: “Ah, está muy chingón, está muy bonito” y ahí se acaba la crítica. Al estudiar una maestría yo creía que allí podría encontrar un espacio para discutir acerca de mis procesos. Siempre necesitas la lectura fuerte y rígida de alguien que se dedica a hacer arte. Cuando empezamos la maestría yo quería tener una discusión, a mí no me importaba el grado, yo no necesitaba el grado y no creo que nadie que hace arte de verdad lo necesite.



Parte de la exposición: *Un volumen más un volumen, no son dos; es uno más grande* de Miguel Angel Madrigal, Galería Enrique Guerrero, Ciudad de México, 2017.  
Fotografía: Cortesía de la Galería Enrique Guerrero

**(ZE): ¿Encontraste en la maestría la crítica que buscabas hacia tu trabajo?**

**(MAM):** Yo estaba acostumbrado como maestro en el CMA (Centro Morelense de las Artes), por ejemplo, a hacer un comentario y era una crítica que podías discutir, porque era justo lo que yo quería, que la crítica se abriera tanto para mis trabajos como para el de los demás. Una maestría es para que crezcan todos los que están ahí. Entonces, cuando yo criticaba algo, ellos, los maestros, lo veían como un acto de rebeldía de mi parte, sentí que empezaron a poner resistencia, si yo decía algo creían que era en su contra o que estaba queriendo hacer menos su autoridad. En algún momento, cuando criticaba el trabajo de mis compañeros, ellos pensaban que la crítica que yo hacía era para contraponerla a lo que decían y no se abrían a la crítica, pero lo que yo estaba buscando era retroalimentación hacia mi trabajo y lo veían mal.

Como artista y maestro te tienes que desapegar, o sea, no todo lo que tú haces todo mundo tiene que repetirlo y no todo lo que te guste el otro lo tiene que hacer, entonces, esa problemática que te cuento creo se dio porque salieron los egos y nos peleamos entre nuestros egos.

**(ZE): ¿Tu paso por la maestría cambio en algo tu forma de producir arte?**

**(MAM):** Siguió, no idéntica, porque tampoco es que esté construyendo las cosas desde el mismo lugar siempre y tiendo a mutar. Pero, tú crees que estás en una maestría de profesionalización y de producción y que vas a tener todo el tiempo para producir y para profesionalizarte, pero resulta que era más importante estar en un salón de clases oyendo.

**(ZE): ¿Qué entiendes por investigar desde tu manera de crear?**

**(MAM):** Desde mi quehacer te lo planteo, yo quiero, yo tengo una

necesidad de hacer unas piezas que hablen acerca de, por ejemplo, la simbiosis, entonces para empezar lo básico, me pregunto “¿qué chingados es la simbiosis?”, desde agarrar una enciclopedia y ver quién ha escrito sobre la simbiosis, qué personas hablan sobre ella, ver desde la química qué se plantea, desde la biología ver cuáles son los tipos. Creo que también el problema que se tiene en el arte contemporáneo de investigación, es que siempre estás haciendo referencia a otros artistas: “ah es que mis fuentes son fulanito de tal, perenganito de tal” y eso es como comer algo que ya se digirió. Y en mi caso creo que me pueden servir desde un espectáculo de circo donde había unos siameses o me puede interesar la vida de los primeros siameses, pero la investigación que yo hago la globalizo, la saco un poco del contexto de lo que es arte, porque otra vez no me interesa hacerlo, no me interesa repetir lo que ya hicieron otros artistas, sino me interesa investigar o escudriñar de dónde vienen los temas y los materias que a mí me importan.

**(ZE): ¿En tus procesos cómo implicas el indagar o investigar para crear?**

**(MAM):** Cada pieza o cada serie de piezas sí lleva una investigación. En este momento, por ejemplo, estoy trabajando con la simbiosis, investigo desde dónde viene el término de simbiosis, de dónde viene el término de “siameses”, cuáles son los primeros siameses, todo esto para que el resultado no sea solo desde mi punto de vista, es para que la obra se nutra o por la necesidad de conocimientos, no me voy a poner hablar sobre los siameses o sobre las relaciones simbióticas si desconozco el tema. Los temas que me gustan son los que busco, pero pues eso creo que es natural y si a ti te interesa la pornografía pues claro que todos los días vas a estar metido en la pornografía; si te interesa la calidad de comida que estás metiéndote al cuerpo, vas a buscar información sobre qué tipo de comida te estás metiendo; si te interesa el

alcohol, vas a investigar bien el alcohol con sus procesos, cómo funciona, cuáles son los efectos que tienen en tu organismo. Creo que el proceso de investigación sí debe de estar implícito dentro de todos, está dentro de todos los seres humanos y como creativo pues también esos procesos que te interesan los debes de buscar, otra vez, no para que la obra se vea contemporánea, no para que la obra esté fundamentada intelectualmente, sino simplemente para que tu vida tenga un sentido y no estés haciendo cosas nada más por hacer.



## **Crear es como contar un buen chiste**

### **Arte entre la academia, lo poético y el disfrute**

**Minerva Ayón** (Ciudad de México, 1985), **Jaime Colín** (Ciudad de México, 1979) y **Gabriel Garcilazo** (Cuernavaca, Morelos, 1980), son tres artistas egresados de la Licenciatura en Artes Visuales del Centro Morelense de las Artes (CMA), en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Ellos han ido construyendo su trayectoria artística en diálogo con la docencia y la gestión cultural.

En el CMA recibieron una educación muy centrada en el desarrollo y perfeccionamiento de diferentes técnicas artísticas, así como en la exploración de distintos materiales y soportes. Sin embargo, los tres decidieron hace un par de años profesionalizarse e ingresar a la Maestría en Artes Visuales de la UNAM, lo que implicó para ellos aprender e incorporar otras técnicas, estrategias y lenguajes desde donde replantear y posicionarse respecto a su manera de producir arte.

Minerva Ayón ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas, fue becaria del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en dos ocasiones e hizo una estancia académica en Concordia University, Montreal, Canadá.

Jaime Colín fue becario en tres ocasiones del Programa Jóvenes Creadores del FONCA, también ha realizado varias exposiciones y una estancia académica en España como parte del programa de maestría. Mientras que Gabriel Garcilazo ha sido becario en diversas ocasiones tanto del PECDA como del FONCA, ha participado en diversas muestras individuales y colectivas y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

Tanto Gabriel como Jaime, antes de ingresar a la UNAM, cursaron por casi un año la Maestría en Artes en la Universidad Autóno-

ma del Estado de Morelos (UAEM), sin embargo, por causas ajenas a ellos, no pudieron concluir con el programa en dicha institución.

Este texto no intenta analizar o hacer un estudio del programa académico de la Maestría en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, creada en 1968. Sino que nos aproxima, desde la charla, a las experiencias, crisis, replanteamientos y formas de sortear, desde la creación, los retos que representó para estos tres artistas estudiar una maestría y producir obra en un contexto con exigencias y una estructura institucional, académica y de investigación distinta para ellos. La entrevista se centra en conocer las vivencias y reflexiones que detona el trasladar el trabajo de creación a otro contexto, espacio, lógica y reglas, a las cuales los artistas intentan dotar de significado y sentido a través de su creatividad, humor y de realizar una búsqueda afectiva, poética y material desde su producción artística.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Hacer la maestría cambió en algo su manera de producir obra?**

**Jaime Colín (JC):** Sí

**Minerva Ayón (MA):** Sí, yo no creo para nada que sea más inteligente, pero sí tengo más herramientas tanto de búsqueda, como de técnica, de apreciación. Sí fue una buena experiencia haberlo hecho, igual hubiera pasado de otra manera, pero fue una forma de obligarme a hacerlo.

**Gabriel Garcilazo (GG):** Sí

**(ZE): ¿A qué atribuyen el nacimiento de programas de maestría ligados a la producción artística? ¿por qué creen que hay como una especie de necesidad de algunos creadores de incursionar en la academia y teorizar sobre su hacer?**

**(MA):** Yo tengo la impresión de que primero todo se trataba de

la técnica, luego eso se intentó deconstruir en otra etapa del arte y se convirtió en algo totalmente conceptual, se fue al otro extremo, eso también llegó a un punto de agotamiento y entonces se intentó equilibrar entre lo técnico y lo conceptual. Obviamente necesitas enterarte qué fue lo que pasó previo a ti, estar consciente a quién estás citando, tienes que justificar tu trabajo. Pero yo, que fui educada de una manera más intuitiva, no creo que esto sea siempre necesario, aunque también creo que es importante tener las herramientas para poder defender tu obra ante un público que está acostumbrado a que ésta se explique, justifique o valide de esa forma: que tengas un fundamento teórico. Mi experiencia en la maestría fue al revés, no entendía muy bien cómo es que eso que hacía tenía que justificarse o investigarse, ni cómo hacer una hipótesis sobre mi trabajo. Eso no lo tenía muy claro y cuando hice la investigación, en realidad hacía investigaciones sobre lo que a mí me interesaba, ahora, dos años después, vuelvo a leer mi tesis y digo: “Ah lo que quería decir aquí, era eso”, y ya no sé si eso me importa, pero a lo mejor justamente el que ya no esté en ese lugar me da la objetividad para revisarlo desde otra perspectiva.

Para los que somos más técnicos y pensamos de otra forma, hacer partícipes estas dos partes, teoría y técnica, y luego ensamblarlas, eso para mí tomó mucho tiempo, fue un proceso de insistir hasta que pasara de alguna manera así, para luego darme cuenta, cuando ya lo había hecho, que en aquel momento no había entendido y después logré entender y dije: “Ah ok, a lo mejor intuitivamente escogí esto porque sí estaba relacionado de alguna forma a otras cosas”. En el hacer quedaba muy claro porque podía construir de una manera mucho más fácil y sin tener que dar fundamento a todo, me permitía construir desde otro lugar, y luego, cuando había que justificar, obviamente no estaban a la par la construcción lógi-

ca o conceptual y la construcción material. Ese fue uno de los problemas que enfrenté en la maestría, me encontré muy confundida, no entendía muy bien por qué solicitaban como requisito realizar una tesis, una hipótesis del trabajo, y yo pensaba: “pero ¿qué vas a comprobar con eso?”, y si lo compruebas “¿a quién le importa?”, porque además no era que estuvieras creando una nueva técnica que otros pudieran aplicar.

**(ZE): Gabriel, Jaime, ¿a ustedes les pasó algo similar a lo que nos comparte Minerva, respecto a fundamentar la creación en un proceso de investigación y hacer una tesis a partir de ello?**

**(JC):** Para mí fue distinto porque Gabriel y yo mucho antes ya habíamos estado en otra maestría en artes de la UAEM (Universidad Autónoma del Estado de Morelos). También hicimos el posgrado de crítica de arte. Y algo que me quedó claro fue que un profesor nos dijo “si un curador o un teórico no habla de tu trabajo pues aprende hablar tú de tu trabajo”, yo pensé que tenía razón, entonces, en parte por necesidad, había que aprender a justificar la obra.

**(GG):** Lo que dice Minerva sí es cierto, es un requisito que tengas que saber hablar sobre tu trabajo, pero ya se volvió una técnica más, no es solamente un requisito, sino que yo creo que la licenciatura y maestría son para adquirir también esa técnica. Justamente, después de los sesenta-setenta, con el arte conceptual empezaron a teorizar mucho sobre la creación y todo eso se volvió una técnica más. Como antes las técnicas eran pintura, escultura, grabado y ya, ahora también teorizar e investigar son técnicas para producir obra y lo tienes que aprender en algún lado.

**(JC):** En realidad, a veces yo siento que esto de teorizar se tergiversa un poco. Existe la idea de que tiene que haber una justificación, yo más que justificación –y me pasa con mis alumnos de licenciatura– me parece que creen que se tienen que inventar una

justificación y concepto. Yo más bien lo que les digo es que están en segundo semestre y lo que necesitan es primero producir.

**(ZE): ¿Para ti entonces el proceso se da a la inversa: primero haces y después tomas conciencia de ello y lo justificas?**

**(JC):** Sí, me parece importante reflexionar desde dónde estás tomando camino, no puedes ser ingenuo. Lo único que les digo a mis alumnos es, si toman una lata, “no vamos aventarnos un discurso sobre el capitalismo, la globalización y no sé que más”, si no está ahí y si además no es su intención hablar de ello.

**(GG):** Aunque también sí hay procesos inversos donde la obra es un resultado de la investigación.

**(MA):** Pero es que también luego con eso puede haber un desfase, la investigación puede ser muy buena pero no necesariamente el resultado coincide con la imagen mental.



Minerva Ayón, Exposición *La Diosa Rabiosa*, 2017, Centro Cultural Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos. Fotografía: Héctor Patiño

**(ZE): Cuéntenme más sobre ¿qué entienden por investigar para crear o cómo han hecho investigación en este sentido?**

**(JC):** Cuando comencé la investigación de la maestría primero la estaba haciendo sobre el dibujo, luego me fui a España y un tutor de allá me dijo: “Lo que tú estás haciendo es trabajar con cartografía”, porque él tenía una mirada más desde la arquitectura. A partir de ahí lo que hice fue enfocar mi investigación en la cartografía, investigar más sobre ella, sobre las exposiciones que se habían hecho de cartografía y artistas que trabajaban sobre eso. La investigación me aclaró muchas cosas que yo no entendía de mi protocolo y de lo que estaba haciendo, pero además me disparó hacia otro lugar. Para mí fue bueno porque yo, cada cierto tiempo, siento que estoy estancado, no me gusta esa idea de repetir y repetir, se vuelve aburrido, me da flojera y necesito hacer otras cosas. La investigación me ayudó para cambiar y ver muchas vertientes a las que puedo ir.

**(ZE): En tu caso Minerva, ¿sobre qué investigaste en la maestría?**

**(MA):** Lo primero que empecé a hacer para la maestría se llamó: “El cuerpo afectivo y el tatuaje en el arte actual”, quería hablar de los tatuajes pero tampoco que fuera una investigación solo sobre el tatuaje, porque además lo que yo quería hacer era escultura. Lo que hice fue irme a la biblioteca de la UNAM y buscar todas las tesis que tuvieran relación con tatuaje y encontré de psicología, medicina y más.

Quería saber desde qué punto abordarlo y por eso fui a revisar la bibliografía, bajé las tesis y revisé qué referencias habían usado y desde dónde habían partido. Después de eso dije: “Voy hacer una investigación sobre el cuerpo, pero no el arte del cuerpo, sino el cuerpo como una referencia escultórica”, que no tiene que ver con una forma literal, sino con el cuerpo afectivo, por así decirlo,

para que no fuera interpretado literalmente y explorar más la idea de paisaje emocional. Empecé a investigar obviamente desde el feminismo y me llevó a artistas como Georgia O´ Keeffe, Frida Kahlo, Mónica Castillo, Kiki Smith, artistas que en algún momento me interesaron, intenté hacer una recapitulación y luego más o menos pude ensamblar esto, pero luego la producción era totalmente gráfica y ya no tenía nada que ver con mi intención, y entonces ahí sufrí.

**(ZE): ¿Entraste en crisis?**

**(MA):** Sí, y después por supuesto odié la tesis, porque ya no estaba entendiendo yo tampoco qué era lo que estaba haciendo, ni diciendo, entonces la odié y : “No entiendo nada, mejor me voy a dedicar a hacer”, porque esto de intentar teorizar me está aburriendo y me está deteniendo. Después lo que pasó fue que empecé a hacer un ensayo visual, tomé todas estas imágenes que sentía iban con un tema que a mí me interesaba y fue cuando empecé la investigación de las diosas, luego la escultura fue sucediendo desde una cosa bidimensional a lo tridimensional, me regresó al objeto, las técnicas y soportes, me volví a emocionar con la escultura y dije: “A huevo, esto está bien chingón” y así pude sacar la producción.

**(ZE): Cuando llegaste a este punto, ¿ya no te importó tanto responder a los requerimientos de la maestría o qué sucedió?**

**(MA):** Sí, exactamente, comencé a hacer lo que se me daba la gana y me volví a emocionar. Hace como un mes regresé a leer mi tesis de la maestría y pensé y entendí un poco mejor qué era lo que estaba intentando ensamblar en aquel momento y que me hizo emocionarme otra vez. Al final, pude ajustarla y cerrarla de una mejor manera, pero sí al inicio sentí que este proceso fue más contraproducente en mi trabajo personal, luego ya que regresé a

esta última dinámica, que para mí era muchísimo más divertida, pude otra vez trabajar más fluido.

**(ZE): ¿Qué fue lo divertido en esta última parte de la maestría, que no lo fue en la primera etapa de la investigación?**

**(MA):** Que al final la investigación venía de otro lugar, venía de un ensayo visual. Para mí eso fue interesante porque pude dirigir y navegar en este banco de imágenes y consumir lo que realmente me interesaba.

**(GG):** El problema yo creo es que el rigor académico en una investigación, el cómo se debe hacer, no tiene nada que ver con una investigación artística. Porque en el arte se tratan de encontrar líneas de investigación que no son las que se usan normalmente, encontrar coyunturas o cosas de las que puedas hablar desde otro lugar, y hacer eso en una tesis pues es medio imposible.

**(ZE): ¿En qué se centró tu investigación Gabriel?**

**(GG):** Mi investigación era sobre el paisaje urbano, me puse a investigar toda la historia del paisaje y sobre pintura y muchas más cosas. A mí me gusta mucho la investigación entonces sí me clavé y me gustó, pero para la obra no me ayudó en nada saber todo eso. Me sirvió como conocimiento porque me gusta saber esas cosas, pero a la hora de aplicarlo en la obra era algo que no me funcionaba, porque cuando yo he hecho investigaciones, pero desde mi trabajo sin una academia de por medio, pues funciona de otra manera. A mí me interesa algo y empiezo a investigar y a hacer conexiones, investigo de una cosa y de otra, pero si eso lo pongo en una tesis no me lo van a aceptar.

**(JC):** Además de lo que dice Gabo, también a mí me molestaba que, más que una tesis, lo que estaba haciendo era un libro de citas, porque no puedes decir nada sin sustento, entonces tenías que sustentarlo con tres o cuatro citas antes y ya luego podías decir lo

que tu creías, eso me parece totalmente ridículo para una tesis de un artista.

**(GG):** Es válido y esta chido citar y sustentar así si estás haciendo una investigación antropológica, histórica, pero como artista en una maestría en producción no. Un artista que está produciendo no puede validar su obra solo con eso, porque a partir de su investigación puede surgir de repente otra obra o más cosas. Es decir, tienes un camino desde la obra y la investigación, pero a veces te tienes que ir por otro lado.

**(ZE): De haber tenido toda la libertad en la maestría, ¿cómo hubieran hecho su investigación?**

**(MA):** Pura imagen, hacer un ensayo visual y encontrar lógicamente para mí una secuencia, por ejemplo, descubrir cómo algo está hablando del cuerpo desde un espacio, experimentar con los materiales que te dan cierta textura y sensación. Al final, conseguí todo esto y la propuesta quedó muy interesante, pero no de una manera que esté justificada teóricamente, sino más bien desde un lugar en el que yo me conecto de forma directa con los materiales.



**Paisaje encontrado B**, 2015  
intervención / muro (pintura, impresión y muro calado)  
300 x 300 cm

Jaime Colín, *Paisaje encontrado*, 2015. Fotografía: Cortesía del artista

**(GG):** Yo la hubiera hecho como normalmente hago mi trabajo, más aleatorio, más absurdo, más sin sentido; que, al final de la investigación, hubiera podido quedar una exposición. Así es como hago las investigaciones. Creo que eso sería interesante en una maestría, trabajar una investigación pero desde las maneras de pensar de un artista, que no tenga nada que ver con exigencias académicas formales como si hicieras una tesis de investigación de antropología, por ejemplo. Sin que al final haya una investigación en la que solo cites a mil autores que hicieron una investigación sobre tu tema, que en mi caso era el paisaje, sino una investigación que muestre que lo que yo puedo aportar es justamente la manera de conectar “esa” investigación del paisaje con otras cosas, que es lo que, al final, va a generar la obra que yo estoy haciendo.

Como artista creo que una investigación cerrada, centrada en una tesis, donde te clavabas en citar todas las investigaciones que ya hicieron otros, yo creo que eso no funciona tanto, a mí no me sirvió mucho. Esto lo noté más porque, como antes comenzamos Jaime y yo una Maestría en Artes en la UAEM, eso ya nos había abierto el panorama a otros aspectos.

**(ZE): ¿A qué aspectos te refieres?**

**(GG):** Por ejemplo, las clases que tuvimos en la UAEM con Magali Lara y Andrea Torreblanca, nos aportaban mucho más en cuestiones del arte y sobre cómo debemos hacer ciertas cosas y pensar el arte.

**(JC):** Nos obligaban a movernos de una zona de confort.

**(GG):** Sí, y además una artista como Magali no estaba interesada en esa parte académica de investigación.

**(MA):** Bueno, la UAEM tiene ventajas y desventajas, porque también hay que ver cuántos alumnos de la UAEM se han ido de intercambio.

**(JC):** Sí, habría que ver también cuántos alumnos de la maestría de la UAEM han salido y cuántos siguen haciendo o están en el panorama artístico.

**(ZE): ¿Cuál es el perfil de quienes ingresan a la Maestría en Artes Visuales de la UNAM?**

**(JC):** Los que entran ya están en el medio artístico, no es que salgan y de repente se coloquen, sino que ya están trabajando con galerías y museos.

**(GG):** Muchos ya están haciendo algo como artistas antes de entrar a la maestría.

**(ZE): Sé que en la maestría les solicitan escribir una tesis pero ¿qué tipo de texto consideran funciona mejor para dar salida a los resultados de una investigación ligada a la producción artística?**

**(JC):** Un ensayo.

**(GG):** Podría ser una tesis pero con un formato muy extraño.

**(JC):** “Un texto muy extraño”, ¿qué onda? (ríe).

**(MA):** Por ejemplo, también sería muy bonito poder tener un catálogo.

**(JC):** Justo eso podría ser una salida interesante.

**(GG):** Un catálogo con texto, pero que fueran textos del artista y también textos de gente que pudiera hablar de lo que está haciendo el artista, eso sería interesante.

Porque la investigación artística no es algo coherente. Un artista trabaja con los conocimientos que ya están generados y está encontrándoles otras maneras de interpretarlos, de visibilizarlos, otra manera de entender el mundo. Y eso no puedes formalmente justificarlo, cómo justificas que estás haciendo otra cosa y entendiendo el mundo de otra manera.

**(ZE): ¿Qué aportó o qué les dejó la experiencia de estudiar la Maestría en Artes Visuales en la UNAM?**

**(JC):** El título de maestro. Me aclaró ciertas cosas que yo no entendía en mi trabajo visual. Me ayudó a enfocarme, a preguntarme: “¿Qué estás haciendo?”

**(GG):** Sí, sirve para tener un sustento teórico de tu trabajo y hablar de él. Para mí sí es muy importante la investigación y el trabajo, pero no tanto para sacar una tesis, sino como algo que me alimenta, como decía Jaime, para ir teniendo más ideas sobre lo que estoy trabajando y hacer las piezas.

**(MA):** El *highlight*, momento de revelación, de mi maestría fue la experiencia de haberme ido a otra escuela fuera de México. Viajar a Canadá, entrar en un nivel similar al que estábamos teniendo nosotros, poder ver el panorama artístico de allá, entender cómo producían, experimentar la forma de producción, para decir: “Ok, obviamente en México no tengo acceso a estos recursos y veo que los de aquí también están teniendo una discusión con base en lo mismo”, me hizo darme cuenta de que no estamos tan desubicados y tenemos, como artistas, preocupaciones similares en torno a lo que es producción e investigación.

También la investigación que hice me sirvió para tener más herramientas y poder definir más claramente de dónde viene todo, porque tu trabajo, tu historia como artista o producción no vienen de la nada, sino que siempre tienes algún referente y es importante estar consciente de eso, porque mucha gente piensa que dios iluminó directamente al artista y que no tuvo que pasarle nada para llegar a esas conclusiones y producción.

**(GG):** Así es, observar e investigar es muy importante. Como artista estás dedicado a observar tu entorno y ver qué está pasando, y la investigación es parte de entender eso.

**(MA):** Esto de observar y pensar sobre lo que haces y cómo lo haces me recordó una experiencia con Magali Lara. Ella les estaba

poniendo unos ejercicios básicos de pintura y composición a sus alumnos y le preguntó a uno de ellos: “¿Por qué todas tus pinturas están embarradas?” Y la tarea que le dejó para la semana siguiente fue que llevara sus brochas. Cuando Magali vio sus brochas, como de cincuenta pinceles que llevó su alumno, ella seleccionó cinco y dijo: “Estos te sirven, estos deséchalos, lo que sucede es que tienes muchas brochas suaves, prueba con estas más rígidas”, y me sorprendió cómo con ese ejercicio súper simple la forma de pintar resulta totalmente diferente. Esta experiencia me hizo pensar “puede ser que tengas años pintando mal y no te habías enterado”, hasta que llega alguien y te señala el problema fundamental de algo.

Por eso también cuando trabajas es importante el intercambio con otros, una guía. Como cuando algún curador que entiende tu trabajo te señala cosas teóricas sobre lo que estás haciendo que tú ni te habías dado cuenta, ni pensaste o ni te importaba, pero dices: “Ahhhh sí”, es como un rayo desapendejador (ríe).

**(JC):** Pero primero este rayo ni te ilumina, ya hasta después te cae el veinte y...

**(GG):** ...es que sí la producción primero es totalmente intuición.

**(MA):** Sí, y a veces tienes que regresar al punto inicial para hacer una revisión y ver lo que está pasando mal o bien, sea lo que sea, pero saber qué está pasando.

**(GG):** Sí, por ejemplo, aunque mi obra cambia de formatos y las maneras de hacerla, el problema siempre es el mismo, pero de eso te das cuenta hasta que alguien lo nota y te lo señala.

**(ZE): Gabriel, ¿a ti qué te dejó investigar y hacer una tesis en la maestría?**

**(GG):** A mí me gusta la investigación, pero en la maestría no me sirvió para hacer la obra, me sirvió investigar porque me gustó saber más de mi tema: el paisaje. Encontré muchas cosas como de

dónde salió el paisaje, su relación con Los Países Bajos, por ejemplo, el cambio al protestantismo y cómo al dejar de hablar de los temas religiosos se empieza a hablar del paisaje. Todo eso me encantó investigarlo, pero al final no tuvo ya nada que ver con mi trabajo de producción. Tenía la investigación ya lista y lo que me dijo el tutor es que era demasiada investigación y hablaba muy poco de mi trabajo, pero a Minerva le dijeron lo contrario, que hablaba mucho de su trabajo pero no investigaba.

**(ZE): Retomando esto que señala Gabriel, ¿cómo trabajaron con los tutores en la maestría?**

**(GG):** Depende de los tutores, el tutor que me tocó era más chavo, sí estaba en contacto con el arte contemporáneo y sí producía, él tenía un panorama amplio de lo que estaba pasando y me daba referencias más contemporáneas. Pero de repente hay tutores que son investigadores y no tienen nada que ver con la producción artística. A mí me tocó la suerte que yo escogí al tutor y en la maestría me decían: “No puedes hacer eso” y les respondía: “Pero ya le pregunté a mi tutor y me dijo que sí podía”.

**(ZE): ¿Qué consideran que debería ofrecer o con qué características tendría que contar una maestría en artes orientada a la producción?**

**(JC):** Yo creo que los profesores y tutores la mitad tendrían que ser académicos y la otra mitad artistas reales.

**(MA):** Tener talleres.

**(GG):** No, yo creo que tener solo gente que esté involucrada en el medio artístico es lo ideal...

**(JC):** ... No, pero yo creo que la mitad y la mitad.

**(GG):** Sí académicos, pero como curadores o investigadores del arte o este...

**(JC):** ...es que yo ahí no estoy como de acuerdo, porque si es así

salen puros modelitos artísticos, yo creo que sí tendría que haber un equilibrio más con lo académico.

**(GG):** Pero, ¿a qué académicos te refieres?

**(JC):** Como Cuauhtémoc Medina, por ejemplo.

**(GG):** Pero él es curador, por eso te digo que académicos involucrados en el arte. Gente que esté involucrada o trabajando con artistas.

**(MA):** A mí lo que más me gustó de mi estancia de maestría en Canadá fue que teníamos un estudio y muchos talleres: laboratorio de cómputo para hacer modelado 3D, impresoras 3D, láser, taller de madera, y más.

**(GG):** Sí eso, tener espacios de trabajo.

**(MA):** Y en Canadá cada quien tenía un estudio, pero también teníamos un espacio comunal, así que podíamos meternos a los otros estudios y ver lo que se hacía en cada uno. Había un intercambio mucho más directo, era como una casa, porque también podías quedarte a dormir, tenías acceso 24/7 (las 24 horas los 7 días de la semana) y eso permitía una actividad mucho más interesante.

**(GG):** Era la convivencia desde la producción, no desde la pura proyección de imágenes en un aula.

**(JC):** Un poco como utopía, en la UNAM estaría bien tener un edificio o lugar donde estén todos los posgrados para que hubiera una cierta comunicación entre posgrados de la UNAM. Pero en la realidad, en el caso de la Maestría en Artes Visuales, no funciona así, porque hay maestros que no quieren irse de CU y hay maestros que no quieren salirse de San Carlos y otros no quieren moverse de la sede en Xochimilco.

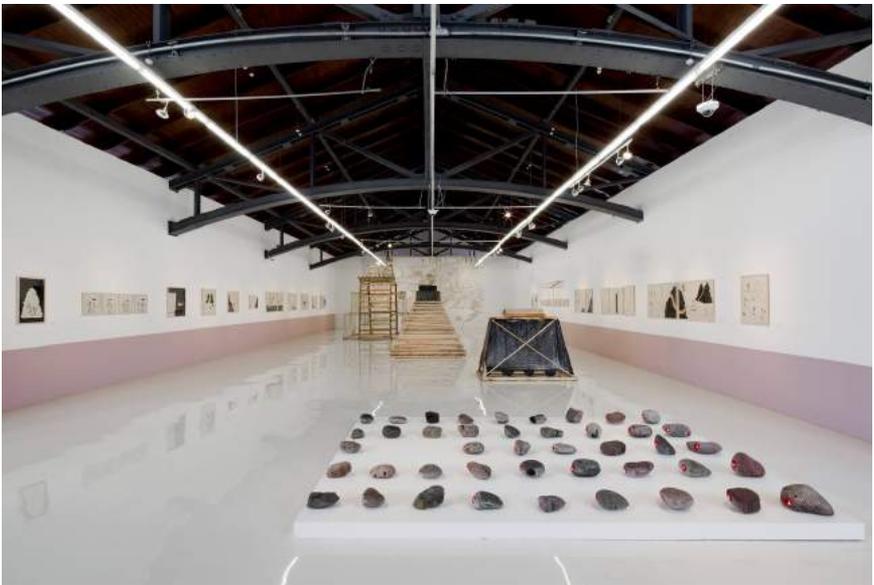
**(ZE): Desde sus experiencias, ¿qué tipo de conocimientos o aproximaciones al mundo produce el arte?**

**(GG):** Para mí el arte es una manera de entender el entorno por

otros canales, que justamente no son los preconcebidos o los habituales. Una manera, ya sea espiritual, intuitiva, pasional o de otra forma, de entender ese mundo que nos rodea desde otra visión, porque a veces estás habituado a no observar. El arte crea conocimiento nuevo de lo que ya existe o algo así.

**(MA):** Es que yo todavía estoy en esa discusión, genuinamente estoy interesada en experimentar los materiales pero no sé si necesariamente eso responde a un aprendizaje.

**(GG):** El arte es más vivencial o más poético, por eso es difícil hacer una tesis, porque el arte es un pensamiento poético en cierta manera. Aunque se oiga romántico y esté infravalorada la poesía, pero yo creo que es un pensamiento poético que no se rige por un orden como el pensamiento científico. Entonces, ¿cómo hacer una tesis poética? Por eso te decía que puedes hacerla pero va a ser una cosa rara y absurda.



Gabriel Garcilazo, Exposición *Distopías*, 2017, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México. Fotografía: Cortesía del artista

**(MA):** Sí creo que el arte tiene que ver con, como dice Gabo, obviamente entender el entorno y procesarlo, porque una cosa es saberlo y otra cosa es entenderlo, entonces entre que lo sabes y lo entiendes pasa un proceso de digestión que...

**(GG):** ...estás convirtiendo algo en otra cosa y eso es poesía, encontrar en unos materiales chafas una poesía. Eso es entender tu entorno de otra manera. Yo veo que Minerva siempre ha trabajado con materiales que no tienen nada que ver con el arte y los conviertes en algo para hablar de otras cosas.

**(JC):** Yo no sé la verdad, pero sí una de las cosas que yo percibo es que el arte te hace más sensible a muchas situaciones tanto visuales y, en mi caso, también auditivas, de entendimiento y de empatía.

**(ZE): Han mencionado en varios momentos la intuición, ¿qué papel juega esta en su proceso de creación?**

**(GG):** Como yo la veo es como la poesía, trabaja con imágenes y con, justamente, esa yuxtaposición de ideas que generan un conocimiento diferente, aunque sean las palabras que ya conoces, pero de repente las juntas una con otra y estás generando otra cosa. Creo que el arte sale de lo mismo, estás trabajando con algo intuitivo que tiene que ver más con un pensamiento poético que con un pensamiento racional.

**(JC):** La intuición, en ese caso, la siento más en función del cuerpo, como cuando tú, por ejemplo, sientes un malestar en tú cuerpo que es común y un doctor te dice que todo está bien, pero tu sabes que algo está mal y tienes otra cosa. La intuición en mi proceso artístico así la siento, cuando dices y crees que vas por un camino, pero sientes de repente que ya no va por ahí o que no funciona.

**(MA):** La intuición en el trabajo artístico siento que es como contar un buen chiste, tienes que tener los elementos necesarios: el sarcasmo necesario, las pausas en el momento indicado y luego ha-

cer que esa información aterrice en el momento correcto y te produzca o produzcas algo, si te ríes y lo disfrutas es porque algo bueno pasó. Producir, como saber contar un buen chiste, debe tener inicio, nudo y desenlace, y terminar en una experiencia agradable.

# Descubrir, transformar y crear desde la música

## Savarthasiddh Uribe Moreno

Savarthasiddh Uribe Moreno (Ciudad de México, 1962) violinista, intérprete, investigador y maestro en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y en la FaM UNAM. Se formó profesionalmente en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. De 2010 a 2011 realizó un posgrado en violín Barroco en Cataluña y actualmente está por concluir la Maestría en Pedagogía del Arte en el Centro Morelense de las Artes (CMA). Ambos programas le permitieron profundizar en el estudio de la música desde una perspectiva teórica e histórica, así como reflexionar respecto a la enseñanza de ésta en el contexto contemporáneo.

Savarthasiddh y yo nos conocimos cuando él ingresó a la Maestría en Pedagogía del Arte, tuve la oportunidad de ser su maestra y asesora de tesis, la experiencia me acercó al universo de la música desde la mirada de este artista que, a través de su trabajo de investigación, comenzó un proceso que lo llevó a expandir, cuestionar, analizar y mirar desde otra perspectiva todo un sistema de creencias en torno a la música de concierto y el papel de esta en la sociedad. El encuentro fue enriquecedor, aunque también se produjeron momentos de crisis y duda en ambos, crisis suscitadas por el acercamiento a perspectivas diferentes, pero que, a su vez, permiten trabajar con otras ideas y crear nuevos conocimientos.

El desarrollo de su investigación nos permitió entablar una serie de conversaciones alrededor de cuestiones sobre la música, el arte, la docencia y las diversas maneras de concebirlas. El proceso de exploración de este artista es enriquecedor, porque sus estudios

no parten solo de una reflexión teórica, sino que dialogan con la vivencia que otorga el ejecutar la música, sentirla, ser parte de ese mundo y estar en constante contacto con otros músicos. Es decir, desarrolla una investigación cargada de experiencia, en la que el artista se convierte en un estudioso de su propio quehacer, lo que le permite presentar sus hallazgos en el contexto académico, pero también incorporarlos a su práctica artística.

Aproximarse a las ideas de Savarthisiddh suma otra perspectiva respecto a la investigación artística, pues, en cuanto a la reflexión en torno a los procesos de creación, imperan interpretaciones y estudios centrados en las artes visuales. Dicho esto, acerquémonos al arte desde el mundo de la música.

**Zaira Espíritu (ZE): ¿Cómo iniciaste tu carrera como artista, por qué decidiste dedicarte a la música?**

**Savarthisiddh Uribe (SU):** Viví en un ambiente artístico, mi madre pertenece a una familia en la que hay tres generaciones de músicos y ella es pianista; mi padre es pintor, graduado de la Esmeralda.

Desde que tenía cinco años estudié piano; a los nueve, violín. Tuve la suerte de estar en una orquesta desde muy pequeño, las orquestas son muy lúdicas para los niños, dan sentido social y creas grandes amistades. Después de pertenecer a la primera generación de la orquesta que dirigía el maestro Cruz Rojas Carranco, en la escuela de música de la UNAM, decidí comenzar una carrera en Relaciones Internacionales, fue ahí cuando me di cuenta que estaba ya muy adelantado en la música, que me gusta el ambiente y me divertía, así que decidí regresar y dedicarme del todo a ella.

**(ZE): ¿Qué es lo que más te divierte de la música y por qué elegiste el violín de entre todos los instrumentos?**

**(SU):** El violín fue la alternativa ante mi negación de estudiar piano, no quería que mi madre interviniera en mi formación, no quería que ella me corrigiera, deseaba evitar ese tipo de relaciones complicadas en las que los padres están encima de ti porque conocen de la materia. Sin embargo, mi abuelo era violinista, así que finalmente tuve un poquito de supervisión de mi abuelo y abuela, porque ella también era violinista.

Y del porqué había alegría en todo esto, creo que de niño me divertía vivir y sentir la música en su conjunto, con todo lo que implicaba, me gustaba algo tan simple y sencillo como salir a correr y jugar con los demás niños de la orquesta en los descansos. Pero esto cambió cuando entré a la orquesta del conservatorio, a los catorce años en la sección de violas. Hubo ese primer ensayo enorme, que no puedo olvidar, estábamos tocando *Los maestros cantores* de Wagner, la viola se ubica en el centro de la orquesta, al sentir la potencia de ese organismo me acuerdo que me emocioné tanto que no pude tocar durante algunos segundos, porque sentí la fuerza potente de los alientos tocando detrás de mí, de los chelos a mi izquierda, los violines, todo alrededor de la sección de violas, fue impresionante, fue una experiencia maravillosa. Deberían poner a los niños al centro de una orquesta para que percibieran lo emocionante que es estar en medio de ella. A partir ahí tuve más experiencias así de satisfactorias.

Ahora, el proceso de los ensayos y preparar una obra es la parte divertida; la obra terminada, el concierto que se interpreta en una sala tiene otras peculiaridades y responsabilidades, pero en realidad, los procesos son la parte importante, cómo se emprenden, cómo se buscan, cómo se crean.

**(ZE):** Con una trayectoria musical tan amplia como la tuya ¿qué te lleva a estudiar una maestría?

**(SU):** Tener el grado de maestro o doctor permite que uno reciba reconocimientos por parte de las instituciones de educación pública, se obtiene una mejor paga, además uno puede convertirse en gestor dentro de la propia institución de una forma más fácil, tener un grado académico te libra de muchas trabas y te abre puertas. Aclaro, los grados no son importantes para tocar un instrumento musical, las orquestas no los piden, con saber tocar bien un instrumento es suficiente para ganarse la vida ahí. Los grados académicos tienen importancia para otro tipo de músicos, para los que investigan el fenómeno musical. Para mí fue impresionante ingresar al posgrado en violín Barroco, me abrió el panorama. Después, el posgrado en pedagogía me reveló un terreno fundamental en la parte teórica. Creo que la reflexión es algo que tiene que acompañar a todos los músicos, es importante superar la división entre los que tocan y los que investigan, ya que la unión de los dos aspectos da una mayor estructura en la vida.



Invitado como Concertino de la Orquesta Sinfónica de Quito (2003).  
Fotografía: Archivo del artista

**(ZE): ¿Por qué consideras necesario que existan más músicos investigadores, cuál es la situación de México en este sentido?**

**(SU):** Esta cuestión en México todavía no está totalmente entendida, aquí existe una división muy marcada entre quien investiga y quien toca, hay resquemor de unos contra otros. Para hacer legítima la figura del músico investigador este necesita investigar con seriedad y desde un interés genuino, no solo para obtener un papel. Yo, por fortuna, tuve preguntas muy claras antes de empezar la investigación respecto a la pedagogía musical, esto fue así porque me interesan mucho mis alumnos; como profesor, ellos depositan en uno el desarrollo de sus vidas profesionales, desde el inicio hasta incluso después de terminada su formación en la licenciatura. La maestría me ha hecho reflexionar sobre la importancia de investigar a partir de preguntas que a uno le inquieten, cuando uno se pregunta correctamente lo que le inquieta puede pasar de la investigación a lo práctico. La parte más importante de la investigación para mí consiste en romper esas estructuras repetitivas establecidas en las escuelas de música profesionales o de artes.

**(ZE): ¿Cómo entiendes y vives el proceso de investigar?**

**(SU):** Investigar significa descubrir, pero hay descubrimientos que chocan con las propias creencias y convicciones. Sin embargo, a diferencia de un descubrimiento en ciencias duras, las ciencias sociales permiten crear otras realidades, abrir la polémica, confrontar ideas y generar nuevas búsquedas que permitan llevar al arte por otro camino, que no es necesariamente el que nos marcaron, y eso ya vale la pena. Investigar para mí significa descubrir y transformar.

**(ZE): ¿Qué te ha revelado la investigación que estás realizando sobre la pedagogía de la música, has logrado vincularla con tu labor como docente y artista?**

**(SU):** Los resultados de la investigación caen poco a poco en diferentes terrenos. Lo que estoy haciendo es una investigación pedagógica y sociológica de la música, este es un terreno difícil de llevar a la práctica musical, porque significa que a partir de los resultados se plantea buscar otras posibilidades o enmendar los caminos que han trazado las instituciones que forman a los músicos. Me refiero a cambiar programas y planes de estudio, estructurar materias que hagan más activo al músico en lo social, aspectos para mejorar el estatus del músico en la sociedad.

**(ZE): ¿Has logrado conectar la investigación de maestría con tu práctica artística, la primera ha tenido algún tipo de repercusión sobre la segunda?**

**(SU):** Claro, ahora me interesa mucho el público, lo que pasa con ellos, porque antes no me importaba. La maestría en pedagogía marcó un quiebre en varias de mis ideas. Antes tocaba y no pensaba en el espectador, argumentaba que si algunos no entendían mi interpretación era porque el Estado no ha preparado a las masas para que comprendan el lenguaje musical, pero no, no se puede delegar todo al Estado.

Hoy me interesa aportar lo máximo a las personas que se detienen a escuchar un concierto que otorgo, me entusiasma primero explicarles que lo que estoy haciendo no es algo que nos pertenezca culturalmente, expongo la situación histórica de la pieza musical, con esto la gente se da cuenta que necesita referencias históricas para comprender el porqué la pieza es así, eso los libera de la culpa que asumen por no estar informados.

La creencia de que la música es universal y atemporal es falsa, es totalmente temporal, porque pertenece a su situación histórica y cultural, si la pieza se va a volver a tocar hay que explicar por qué fue hecha así.

**(ZE): Parece haber tensiones entre el campo artístico, educativo, laboral y comercial ¿Quién tiene mayor poder en estos momentos sobre los parámetros que guían el sentido de la música de concierto?**

**(SU):** Definitivamente aquellos quienes están muy bien relacionados con la venta y el mundo comercial de este arte, que antes era refinado y para las élites, pero ahora ya no es así. Mucho de lo que sucede con la música de concierto responde a las necesidades del mercado, oferta figuras y músicos jóvenes, personas que venden su arte. No digo que lo que hace esta gente no valga la pena pero, en este mundo de la música, los jóvenes son los que venden, ya no hay CD de músicos grandes en edad, sabios y experimentados. Hay un frenesí por mirar en los jóvenes y niños la maestría con la cual pueden llegar a hacer cualquier cosa, aunque repitan todo lo que ya está hecho. La novedad está en el hecho de que sean jóvenes y sorprendan, es como un virtuosismo remasterizado, lo que importa es ver cómo hacen algo de manera espectacular y no si es nuevo o creativo. El mundo persigue lo que sorprende y no lo que conmueve.



Invitado como Concertino de la Orquesta Sinfónica de Quito (2003)  
Fotografía: Archivo del artista

**(ZE): ¿Los estudios de maestría te confrontaron de alguna manera con tus creencias como músico y profesor?**

**(SU):** Sí, definitivamente me sacaron de mi zona de confort. Soy muy dado a creerle a mis maestros, por eso cuando se contradecían me conflictuaba, soy muy dogmático, si algo no me parece claro lo discuto, porque mientras debato asimilo y genero un criterio, así también sé qué tan ciertos son los preceptos a los cuales estoy arraigado.



Clases de violín en el CENART alumno Pablo Jiménez (2009).

Fotografía: Archivo del artista

En esta última maestría sí sufrí mucho para encontrar los elementos que me permitieran estructurar un análisis sólido, porque la sociología del arte sitúa en una misma pila a la música y a las artes visuales. Y no, cada expresión dentro de las artes tiene peculiaridades que son intransferibles entre sí. Pero en México, el im-

pacto y hegemonía de las artes visuales es mayor que el de la música. Cuando se trata de crear, la música sale perdiendo, si se habla de un pintor siempre se dirá que es un creador, mientras que el músico puede llegar a ser considerado como un peón que obedece órdenes. Quizá por eso parece más interesante analizar a los artistas visuales que a los músicos, porque la formación musical es más práctica, parece que solo debes saber tocar un instrumento para que te contraten y dirijan, porque no tienes voz cuando estás en una sinfónica, la voz la tiene el director de la orquesta.

**(ZE): ¿Investigar te ha convertido en un creador que cuestiona ciertas órdenes y reglas dentro de la música?**

**(SU):** Sí, el conservatorio en el que estudié es de muy alto nivel, fueron muchas horas dedicadas al estudio, todo esto para llegar a una orquesta y no hacer nada más que tocar un instrumento en una masa, digamos que estar en esa masa es toda una experiencia, pero finalmente el que da las órdenes, crea la obra y la concreta es el director.

Carlos Chávez decía que en realidad el músico no es intérprete, muy a la Stravinsky, sino que es el ser humano con la obligación ética y moral de hacer exactamente lo que dice la partitura musical, porque así va a permitir que la obra concebida llegué al público como el compositor quiere, ya que el público es quien la interpreta, a quien se le presenta y el que tiene la última palabra.

Entonces, mientras algunos otros artistas tienen que crear, el músico de orquesta parece ser sólo un conductor, yo estoy en contra de eso, creo que un músico debe ser creativo con su instrumento, porque si no, no habrá salvación del instrumento mismo. Se deben crear nuevas cosas e innovar.

**(ZE): Con base en tu experiencia e investigación ¿qué limita en algunas escuelas la formación de músicos más creativos?**

**(SU):** Para empezar existe una falta de vinculación entre áreas, en la Facultad de Música (FaM) de la UNAM hay compositores, pero no se relacionan con los que estudian un instrumento, todos están separados en su departamento, no hay transversalidad y es muy notorio. No hay interés en explorar las diferentes disciplinas que existen en un mismo lugar, esto debido a la carga de trabajo que se les da a los alumnos, lo que a su vez limita que se relacionen con otros conocimientos.

**(ZE): ¿Que otras experiencias te dejó cursar la Maestría en Pedagogía del Arte?**

**(SU):** Me deja muchas reflexiones, he cambiado, me encuentro con la posibilidad de entablar una plática intelectual más reflexiva y con mayor información. Tengo más identidad musical y claridad, porque cuando elegí hacer música fue desde un lugar muy superficial, sin un gran discurso, simplemente me aventé para ocuparme en algo y ya.



Concierto de Duetos a dos violines con los exalumnos Leonardo Contreras y Jaime Alfonso Soria (2017)  
Fotografía: Archivo del artista

Recomiendo a quien quiera hacer una maestría que, si puede, elija a un grupo de maestros enriquecedores. También, rompí con prejuicios, me di cuenta que el que un programa académico se desarrolle en provincia no significa que la educación que ofrece sea de baja calidad.

**(ZE): ¿Qué estrategias implementarías para ligar más la investigación con la creación?**

**(SU):** Yo me veo haciendo muchos talleres, de improvisación, música huasteca, exploración instrumental, de creación. Todos tenemos música propia guardada, sobre todo los instrumentistas, y no se sabe cómo sacar todo esto porque se prefiere tocar algo que ya está hecho, no basta con ser buen lector de partituras, hay que crear.

Pero no culpo a los músicos por no salir de ese sistema de confort, porque fueron formados para satisfacer una demanda que apelaba a la interpretación de música de concierto europea. A principios del Siglo XX en México se necesitaban músicos de orquesta bien formados, no los culpo por haber sido entrenados así, y ellos son los que ahora están enseñando. Sin embargo, creo que es necesario explorar otros territorios de la música.



## **TERCERA parte**

# **Proyectos vivos para el intercambio de conocimiento**



En la tercera y última parte de esta exploración, nos acercamos a dos proyectos: *Medialabmx* y *Casa Vecina*. El primero es una Asociación Civil y el segundo pertenece a la Fundación del Centro Histórico. Ambas son iniciativas que realizan una diversidad de actividades en las que se articulan procesos de investigación, acciones como talleres, cursos y seminarios para socializar el conocimiento y la producción de prácticas artísticas. Sin embargo, el que una opere desde la autogestión y tenga una figura más independiente, y la otra, dependa de una fundación; abre un espacio para analizar, desde lo que nos comparten en las entrevistas, cómo han podido posicionarse frente a las instituciones culturales, científicas, académicas y económicas, así como construir un discurso encarnado en una serie de prácticas, que les han permitido relacionarse como equipo desde estructuras más horizontales, lograr un cierta libertad para tomar decisiones y abrir el espectro de las acciones que pueden generar y de quienes participan y colaboran en ellas.

Me interesó incluir la perspectiva de estas propuestas respecto a la relación creación-investigación, ya que cada una, desde su espacio de acción, genera y articula ambas dimensiones. Lo interesante también es que lo están haciendo sin ser parte de una institución universitaria o académica. Por ello, me entusiasmó conocer qué tipo de proyectos, intercambios y alcances han logrado a partir de esa libertad que les da el no tener que responder, hasta cierto punto, a parámetros y requerimientos académicos o de instancias educativas. Así mismo, resulta interesante conocer cómo conciben la interdisciplina y qué les permite el trabajar con personas, instituciones, organismos y otros proyectos asociados a distintos campos del conocimiento.

*Medialabmx* y *Casa Vecina*, nos aproximan a una forma de concebir creación e investigación desde la que es posible relacionar-

nos como individuos creativos y sociedad desde el arte. Propuestas que en su forma de operar y concebirse amplían o ponen en crisis conceptos como los de autor, curaduría y producción artística. Son propuestas que centran más su atención en los procesos y lo que estos logran como generadores de vínculos, medios para construir afectos e intercambiar conocimientos. Por esta misma razón, se puede decir que trabajan con proyectos vivos, aquellos que van adquiriendo sentido en su desarrollo, a partir de integrar saberes distintos que los hacen cambiar de rumbo y que detonan encuentros, intercambios y afectos entre personas.

Estas propuestas nos muestran la posibilidad de pasar, en la dimensión del arte y la creación, del trabajo individual al colectivo. De hecho, estos hacen referencia y han construido conexiones con otros artistas que también aparecen en esta exploración, como en el caso de *Medialabmx*, quien ha colaborado con Ariel Guzik y Gilberto Esparza; o *Casa Vecina*, un espacio por el que han transitado desde personas que no se definen como artistas pero que ahí han pensado y creado proyectos, hasta artistas con una gran trayectoria que han propuesto acciones en colaboración con los vecinos. Las dos experiencias me parece que nos aproximan a un enfoque en el que investigar y crear tratan de un proceso en el que hay que estar abiertos a la diferencia, a compartir, salir de una zona de confort, soltar y sumar conocimientos desde el intercambio.

## ***Medialabmx: interdisciplina, creación e investigación***

Hacer visible lo intangible fue lo que logró el equipo interdisciplinario de *Medialabmx* (Laboratorio Mexicano de Investigación Multimedia AC) a través del proyecto *Colmena*;<sup>1</sup> instalación que, a partir de un conjunto de estructuras modulares que emiten luz producida por lo que captan unos sensores, permite acceder a una representación, en tiempo real, de las radiofrecuencias emanadas por dispositivos portátiles como teléfonos celulares, tabletas y computadoras. Nunca había pensado cómo podría verse el ecosistema tecnológico que nos rodea hasta que esta propuesta me lo mostró. La realización de dicha pieza es solo una de las actividades que, entre muchas otras, desarrolla *Medialabmx*, prácticas que se conciben y efectúan desde el cruce entre ciencia, tecnología, arte y la suma de otras disciplinas.



*Colmena*, Pieza instalada en los jardines del CENART  
Fotografía: Archivo *Medialabmx*

---

<sup>1</sup> Véase: <http://medialabmx.org/colmena/>

Cuando algo o alguien nos abre la posibilidad de mirar las estructuras desde otro ángulo, o nos acerca a un uso distinto de las cosas y conocimientos; también nos muestra que todos, si lo deseamos, podemos darnos el permiso de modificar y combinar herramientas, estrategias e ideas para crear espacios, relaciones, intercambios, vivencias, prácticas, que nos permitan reconocernos como seres creativos que no solo siguen normas, ejecutan instrucciones y ocupan lugares, que aprendimos que nos corresponden, sin cuestionar nada. Atreverse a crear incluyendo diversas perspectivas nos da valor para traspasar límites, para hacer y pensar a partir de la exploración, el disfrute, y no solo desde el deber. *Medialabmx* es precisamente un lugar donde se construyen propuestas creativas que replantean el empleo y sentido de las nuevas tecnologías y de las estructuras sociales y culturales que las acompañan.

*Medialabmx* se funda en enero de 2013, actualmente sus integrantes son Leonardo Aranda, Daniel Llermaly, Constanza Piña y Pia Vásquez, equipo conformado por personas provenientes del arte, el diseño, la filosofía y la ingeniería. Es una asociación civil que realiza actividades de investigación, apoyo a proyectos de arte y tecnología, imparten talleres, cuentan con un programa de residencias y brindan asesorías gratuitas, charlas y conferencias. Tienen como objetivo “impulsar la investigación, el desarrollo y la apropiación de nuevas tecnologías multimedia, orientadas hacia su uso con fines creativos, en proyectos de impacto social y cultural. Actualmente, el *Medialabmx* forma parte del Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas del CONACYT.”<sup>2</sup>

¿Qué ha permitido a *Medialabmx* proponer y desarrollar actividades que promueven la colaboración y participación equitativa

---

<sup>2</sup> Véase: <http://medialabmx.org/informacion/>

de los que intervienen, construir desde el intercambio y la comunicación, así como romper con cierta lógica respecto a dinámicas científicas, académicas y artísticas? Considero que la respuesta se haya, en parte, en la movilidad y flexibilidad que otorga el que los integrantes del proyecto no estén comprometidos con un gremio en particular y se encuentren abiertos a recibir y compartir conocimiento. En este sentido, el que su aproximación a la investigación y creación parta de un enfoque interdisciplinario también les posibilita tener esa apertura. Sin embargo, quienes responderán mejor a la cuestión son dos de los integrantes del equipo: Daniel Llermaly (Concepción, Chile, 1981) y Leonardo Aranda (Ciudad de México, 1981).

**Zaira Espíritu (ZE):** Podrían por favor presentarse y contarme ¿cuál es su papel y función en *Medialabmx*?

**Daniel Llermaly (DL):** Soy chileno, resido en México desde hace cuatro años, mi formación es en ingeniería del sonido y actualmente estoy haciendo la Maestría en Diseño Industrial en la UNAM.

Todos los que colaboramos en *Medialabmx* damos talleres, participamos en proyectos, discutimos las ideas y las metodologías para llevar a cabo los proyectos. No tengo una función específica como tal.

**Leonardo Aranda (LA):** Estudié artes visuales en la UAEM, en Morelos, hice una maestría en filosofía en la UNAM y actualmente estoy estudiando un doctorado en la Universidad del Estado de Nueva York en Búfalo. Soy parte de los miembros fundadores de *Medialabmx*, mi labor aquí es de gestión y organización, también comprende trabajar en la visión y regulación de *Medialabmx*, pero me encargo de varias cosas más, ya sabes, en este tipo de organizaciones uno hace de todo: diseño, dar talleres, programar.

### **(ZE): ¿Cómo nació *Medialabmx*, qué originó el proyecto?**

**(LA):** La idea original era tener un espacio que constituyera, en el año 2013, una opción, hasta cierto punto, ante el panorama de las artes electrónicas en el país. En aquel momento, parte del equipo trabajábamos en el Centro Multimedia del CENART (Centro Nacional de las Artes), el problema era que el Centro Multimedia se había convertido en un espacio muy burocrático, en el que se relegaba la parte de la investigación y experimentación, incluso esta se volvía inexistente, el sistema era sumamente vertical. Por otro lado, vimos que había espacios enfocados en las artes electrónicas, pero ninguno se comprometía con la labor de investigación y experimentación, en ese contexto fue como decidimos crear *Medialabmx*.

Al principio, la estructura de *Medialabmx* se fue dando sobre la marcha, comenzamos con un sistema muy ambicioso para muchas de las cosas que se pueden hacer, o no, en una instancia de este tipo.

### **(ZE): ¿Quiénes iniciaron el proyecto?**

**(LA):** Comenzamos Julio Saldivar, dos personas externas al Centro Multimedia: Jorge Condado y Alejandro Velarde y yo. Pero desde el principio hubo una división muy clara en el equipo, Julio y yo estábamos más del lado de las artes y del campo de la investigación; mientras que Alejandro y Jorge se enfocaban más en la producción audiovisual, se proponían explorar los nuevos medios, pero lo ligaban a la publicidad y el *marketing*. Estas diferencias hicieron que el equipo se separara, pero también permitió que se integraran más miembros del campo artístico, definiendo así el rumbo de lo que realmente queríamos con la creación de *Medialabmx*.

En los primeros dos años construimos una red de trabajo con instituciones culturales, esto resultó curioso, porque nuestra in-

tención era salir de la lógica y dinámica de una institución, pero al mismo tiempo fue necesario crear esa red. Sin embargo, a pesar de seguir trabajando con algunas instituciones, nuestra posición cambió, ya que ahora podíamos articular nuestros propios discursos, lo que permitió que *Medialabmx* creciera y tuviera una visión más cercana a las artes y la tecnología.

En estos últimos 5 años han aparecido pequeños y grandes espacios dedicados a las artes electrónicas, a la par, nuestro enfoque ha ido mutando y hemos desarrollado una visión más orientada hacia lo que creemos importante: cómo es que el arte se relaciona con la tecnología.

**(ZE): ¿Cuál es la visión de *Medialabmx* respecto a la relación entre el arte y las nuevas tecnologías?**

**(DL):** Creo que preguntarnos esto es parte de lo que hacemos e investigamos, es difícil hablar de una visión dura y definitiva que se pudiera poner en un manifiesto, porque en estos momentos esta relación entre las artes y las nuevas tecnologías aún se está dando. Lo que puedo decir es que en este equipo compartimos cuestionamientos e inquietudes comunes, exploramos herramientas y por eso podemos converger en *Medialabmx*.

**(ZE): ¿Cómo van pensando y generando los contenidos y actividades que desarrollan en *Medialabmx*?**

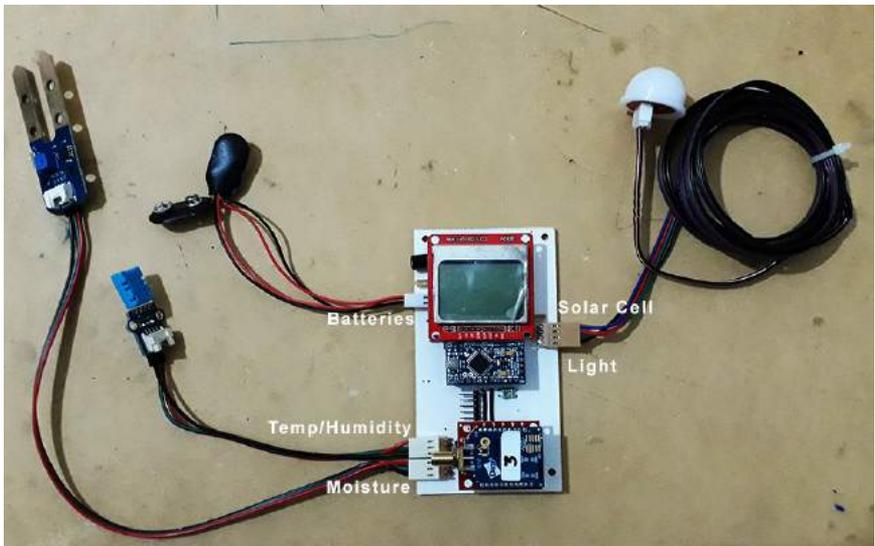
**(LA):** Existe la forma ideal y la forma real sobre cómo se van generando los contenidos. Lo que idealmente estamos buscando en *Medialabmx* es tener una independencia en muchos sentidos, poner en el centro de las actividades la investigación y a partir de ello generar otras acciones, ya sean de enseñanza, sociales o de producción. De forma real, todo esto se ha dado de manera más orgánica, ya que a veces hay proyectos que convergen en un mismo punto y se dan ciertas alianzas para explorar un nuevo tema. Cuando nos

contactan para presentar una pieza, nos reunimos y ponemos a trabajar todos. Cada proyecto ayuda a liberarnos de nuestra zona de confort, me refiero a que nunca nos limitamos solo a hacer y trabajar una propuesta desde lo que ya manejamos y conocemos, sino que cada actividad nos empuja a explorar y aprender sobre el uso de herramientas que desconocemos.

Tomamos proyectos porque nos parecen interesantes y no necesariamente aquellos que están mejor financiados o se presentan en foros y exposiciones consideradas importantes.

**(ZE) ¿Todos los integrantes del equipo investigan, producen, imparten talleres, cómo es su dinámica de trabajo?**

**(DL):** Yo diría que los que llevamos más tiempo aquí, sí; pero los nuevos integrantes poco a poco van incorporándose a diferentes actividades. Finalmente, todo lo que hacemos en *Medialabmx* se entrelaza de alguna manera, aunque cada quién tenga su propia metodología para hacer las cosas.



Proceso de trabajo de *Medialabmx*, Fotografía: Archivo *Medialabmx*

**(ZE): ¿Cómo conciben la investigación en *Medialabmx* y qué salidas le dan a sus exploraciones?**

**(LA):** Una de las investigaciones que realizamos se publicó en un libro del Centro de Cultura Digital (CCD), pero también hay otras salidas a estas investigaciones que no corresponden a un ámbito académico. Daniel dijo algo importante, que, a pesar de que todos tenemos una metodología diferente, nos comprometemos a crear un diálogo fuerte respecto a lo que puede ser la visión teórica del proyecto, pero a partir de experiencias prácticas. No nos centramos solo en elegir libros y pensar acerca de la tecnología, tomamos libros y los contrastamos con la realidad de las cosas, en lo social, lo artístico, incluso en la tecnología misma. Nos acercamos a la teoría pero siempre la llevamos a lo práctico, e indagamos si es realmente cierta o se aplica a aquello que nos proponemos conocer.

**(ZE): Ya que muchos de sus proyectos giran en torno a la participación e intercambio social utilizando las nuevas tecnologías de una manera creativa, ¿cómo desarrollan los proyectos, qué herramientas y estrategias emplean en su proceso de creación?**

**(DL):** Hay investigaciones desarrollándose en *Medialabmx* que no corresponden a algún formato establecido ni preestablecido, porque aún en estas exploraciones estamos viendo cuál va a ser el siguiente paso. A partir de las indagaciones personales vamos componiendo una investigación más larga y los resultados se van dando. Hay cosas que funcionan, cosas que no, pero todo nos genera conocimiento. Las piezas en las que trabajamos nos ayudan a profundizar en los temas que tocan y, en los talleres, quienes los toman no solamente aprenden algo nuevo de forma técnica y práctica, sino que también se van con una profunda reflexión acerca de lo que en estos se trata o del porqué hacer las cosas de una u otra manera.

**(LA):** *Medialabmx* se ha ido construyendo mediante un proceso de laboratorio donde se aprende de todo, desde convivir y trabajar juntos, que puede parecer algo básico y aparentemente trivial, y, que sin embargo, marca un contraste con respecto a esas instituciones donde todos trabajan juntos porque hay alguien que les paga, mientras que aquí se genera una instancia de trabajo porque tenemos y compartimos un interés común.

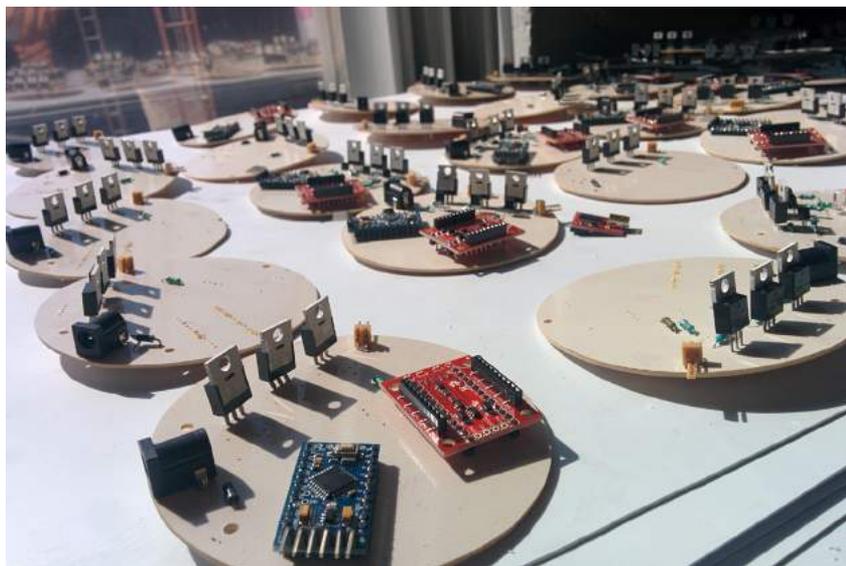
Con todas las mutaciones y evolución que ha tenido el proyecto, antes era más fácil comunicar la intención de la propuesta en términos interinstitucionales que ahora, porque hoy los proyectos son más amplios y abstractos; al principio, no había tanto trabajo detrás de lo que hacíamos como ahora, lo que no daba oportunidad de desarrollar diferentes vertientes. Sin embargo, actualmente tenemos definiciones más fuertes en términos de lo que nosotros asumimos es este espacio, respecto a las dinámicas que hemos generado y el tipo de contenidos que creamos como *Medialabmx*; pero todo esto es difícil de comunicar porque ya se convirtió en un proceso muy avanzado y complicado de resumir en una sola página para pedir presupuesto a alguna institución.

**(ZE):** **Esta dificultad que experimentan a veces para comunicar el sentido del proyecto, ¿creen que guarda relación con que sea una propuesta interdisciplinaria que genera acciones híbridas? ¿Cómo se relacionan con las dinámicas e instancias del arte, la academia, la ciencia y el mercado de las nuevas tecnologías?**

**(DL):** Creo que el tránsito de personas en *Medialabmx* es mucho mayor ahora que cuando entré. En lo personal, siempre me he relacionado con gente muy diversa, desde los que hacen música experimental, hasta las radios comunitarias, que han sido espacios en los que más he trabajado. Pero aquí hay más gente del mundo del arte.

**(LA):** La evolución que ha tenido *Medialabmx* ha sido a la par del

tipo de personas que han transitado por aquí, pero esto también se ha ido cambiando de manera intencional. En la primera versión que hubo de *Medialabmx*, la gente que llegaba con nosotros tenía un proyecto a desarrollar o buscaban generar una colaboración muy concreta, para la cual nos usaban como una herramienta, además eran proyectos netamente de corte artístico. En estos últimos dos o tres años, desarrollamos la idea de que el espacio debía ser algo vivo y abierto, en ese sentido, hemos buscado cosas como las pláticas y los talleres, que no necesariamente se comprometen con lo que pasa de un solo ámbito, para abrir diálogos en todas direcciones. Igual, las personas que hoy transitan por aquí ya no pertenecen al gremio cerrado y definido del arte.



Proceso de construcción del proyecto *Colmena*, Fotografía: Archivo *Medialabmx*

**(ZE) ¿Qué ha generado esta apertura?**

**(LA):** Diálogos mucho más interesantes, por ejemplo, en un proyecto en el que estuve colaborando el año pasado aquí en el Me-

*dialabmx*, se propusieron cuatro laboratorios y cada uno estaba enfocado en una problemática concreta: pedagogía, medio ambiente, participación y ciudadanía. Me pareció curioso que, aunque la convocatoria estaba dirigida a toda una serie de personajes definidos, ingresó gente que no estaba realmente definida desde la figura del artista, diseñador, sociólogo, etcétera; hubo una gran diversidad y los diálogos que mantuvimos —que creíamos solo pasaban en el mundo del arte y de la tecnología— nos revelaron que también se estaban dando en otros campos, entonces se discutieron muchas más problemáticas de las que nosotros pensábamos.

**(ZE): ¿Qué ha permitido la participación y colaboración de personas más diversas?**

**(LA):** Han sido dos cosas, una, la intención de generar una red de trabajo amplia y, dos, en la medida en la que hemos ido extendiendo nuestros temas de interés, a la par, se han creado relaciones con nuevas instituciones. Antes las instancias con las que colaborábamos o que nos brindaban algún tipo de apoyo eran de carácter puramente cultural, ahora ya hay participación con otro tipo de instituciones que no tienen nada que ver con las artes, y con las que generamos intercambios, tanto de conocimiento, como de metodologías, contactos, etcétera.

**(ZE): ¿Cómo deciden con quiénes y en qué tipo de proyectos colaborar?**

**(DL):** A mí principalmente me interesa lo amplio que puede llegar a ser un proyecto. Uno se da cuenta que hay muchas propuestas que se generan y, por su misma estructura, están hechas para ser irrelevantes y no funcionales. Yo trato de evitar proyectos que no tengan esencia y sirvan nada más para justificar números y cosas superficiales. Uno va afinando el ojo para reconocer ese tipo de propuestas y decirles que no desde antes.

**(LA):** En realidad todo se ha dado de forma muy orgánica, pertenecemos a una comunidad que conoce el espacio, o sabe lo que hacemos y en lo que hemos participado, esto permite una cercanía desde la que alguien te comparte que le gustaría que colaboráramos en sus proyectos. Y esta *organicidad* se da en todos los niveles, por ejemplo, damos una charla y siempre alguien se acerca, nos habla de sus ideas o se presta a colaborar con nosotros, aunque ya a la hora de concretar es otra historia.

**(DL):** También, cuando conocemos o colaboramos con alguien hablamos de las cosas que tenemos en común y cómo entendemos la tecnología, porque hay una tendencia en la que muchos artistas llevan la tecnología a las artes por llevarla, sin sentido; nosotros nos interesamos más en el proceso inverso, en cómo, desde la manera en que se trabaja en el arte, se pueden plantear cuestionamientos sobre la tecnología, llevar ambas cosas a otros lados. Es enriquecedor que diferentes actores transiten por aquí, para así ampliar los conocimientos, métodos y horizontes del arte y la tecnología.



Proceso de trabajo de *Medialabmx*, Fotografía: Archivo *Medialabmx*

**(ZE): *Medialabmx* forma parte del Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas de CONACYT, ¿qué implica esto?**

**(LA):** Que estemos vinculados con una instancia gubernamental tiene más que ver con un asunto formal, que con nuestra forma de trabajo. El que *Medialabmx* sea reconocido como una instancia legal implica poder acceder a cierto tipo de recursos y convocatorias, nos ayuda a generar otros diálogos que seguramente no podríamos gestar como individuos, por ejemplo, nos invitan a participar en eventos de instancias gubernamentales con presupuestos anuales enormes.

**(ZE): ¿Cómo lograron que *Medialabmx* obtuviera el registro en CONACYT?**

**(LA):** Por medio del trabajo realizado durante estos cinco años, seguirle dando y continuar avanzando, es relativo decir si ha sido mucho o poco trabajo, ya que hay instituciones culturales enormes que tienen mil actividades al año y otras pequeñas que apenas lleguen a las veinte. Nosotros lo que generamos lo hacemos con mucho esfuerzo y siempre tratamos de ser puntuales. Frente a otras propuestas que van apareciendo, queremos permanecer trabajando y sosteniendo nuestros discursos. Todo esto nos ha perfilado como un espacio con carácter de institución, lo que nos permite, a ese nivel, ser una figura legal, institucional, fiscal. Más allá de eso, CONACYT no se implica demasiado en lo que hacemos, ni en cómo investigamos.

**(ZE): ¿Cuáles son las inquietudes y búsquedas del proyecto *Medialabmx* en este momento?**

**(DL):** Lo más importante es que no queremos hacer cinco artículos al mes como una única forma de dar salida a las investigaciones. Todos estamos trabajando en los contenidos y afortunadamente

no nos hacen falta espacios para poderlos presentar. El desafío es lograr integrar todas las exploraciones y los intereses personales al proceso pedagógico, así como comunicar de forma más clara el proyecto a las instituciones para obtener recursos y desarrollar los proyectos.

**(LA):** Yo siempre he entendido esto como si fuera una escalera, uno logra alcanzar un peldaño y ya estás pensando cómo subir al siguiente. Desde el nivel en el que estamos ahora, vemos que es importante formular las siguientes preguntas para continuar ascendiendo. Pero, ya que las cuestiones que nos planteamos van en muchos sentidos, por eso es difícil comunicar todos los contenidos que abordamos en una página. Como ya lo había mencionado antes, es complejo catalogar la estructura de todo lo que estamos haciendo, y eso está chingón, porque es un reto.

**(ZE): ¿Algo más que quisieran compartir?**

**(DL):** Recordar que *Medialabmx* tiene una estructura horizontal, además es importante señalar lo difícil que es que una institución permanezca tanto tiempo sin un sistema vertical, pero ya llevamos cerca de cinco años y no se nos ha complicado en esa parte. En general, aquí nadie tiene la última palabra, todo se discute, todos colaboramos y nos integramos.

**(LA):** También quiero aclarar que el ambiente en *Medialabmx* ayuda mucho, porque aquí todos somos amigos, por eso se ha mantenido este espacio.



## **Arte contemporáneo como producción social colectiva**

### **Equipo curatorial de *Casa Vecina***

*Casa Vecina*, programa cultural de la Fundación del Centro Histórico, ubicada, hasta el 4 de enero de 2018, en Callejón de Mesones 7, Centro Histórico, se describe a sí misma como:

(...) una de las sedes de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, cuyas diversas prácticas se desarrollan en el ámbito del arte actual y la cultura en general. Es un espacio que se genera a partir de experimentación, investigación y producción de obras, pensamiento y acciones, que atienden los temas relevantes de nuestro tiempo. Sus líneas de trabajo ponen especial énfasis en la construcción de vínculos comunitarios, su diversificación y enriquecimiento a través de creación de diálogos artísticos, conocimientos, afectos y reciprocidades culturales e interdisciplinarias.<sup>1</sup>

Así mismo, es un proyecto que desarrolla actividades principalmente a partir de tres programas: *Residencia Cultural*, *Mociones: seminarios de producción artística* y *Cuidados Domésticos*. Mi acercamiento a esta propuesta se da a través del contacto e intercambio con su equipo curatorial, integrado por Helena Braunštajn (Sremska Mitrovica Serbia, 1970), Coordinadora General de *Casa Vecina*, Valeria Caballero Aguilar (Ciudad de México, 1986) y Aisa Serrano (Ciudad de México, 1985).

### **De investigadora a colaboradora**

En el contexto académico ser objetivo al realizar una investigación científica parece un requisito importante, así como mantener dis-

<sup>1</sup> <http://casavecina.com/casa-vecina/>

tancia con el sujeto de estudio. Me formé como antropóloga social en la UAM-Iztapalapa, ahí esa postura respecto a la objetividad científica que no solo se asumía y ya, sino que era analizada, puesta en duda y replanteada desde diferentes perspectivas teóricas. Sin embargo, en la práctica, mientras realizaba mi investigación para la tesis doctoral, siempre me mantuve en el papel de observadora, de investigadora, nunca me propuse intervenir en alguno de los proyectos artísticos sobre los que indagaba.

No obstante, a lo largo de esta exploración pude posicionarme de una forma diferente ante lo estudiado, en especial, en la aproximación que hice al proyecto *Casa Vecina*, ya que me fue posible comprender su sentido no solo desde lo conceptual, sino a partir del hacer. Me permití pasar de la investigación a la participación en esto que deseaba conocer a fondo. Y, aunque de inicio no lo planeé así, precisamente las ideas, estrategias y forma de trabajo propuesta por quienes sostienen *Casa Vecina* en la práctica cotidiana, abre la posibilidad de originar, sumarse o ser parte de un proceso de creación colectivo, de convertirse —como dice Valeria Caballero Aguilar— en un “ente creativo”.

En principio, me interesó incluir a *Casa Vecina* en esta publicación porque ya venía siguiendo parte de sus actividades, en las que parecía central ligar el proceso de reflexión e investigación a la producción de arte contemporáneo. Cuando el equipo aceptó ser parte de la investigación y apoyarme, lo primero que plantearon fue que conociera su forma de trabajo desde la acción y me invitaron a participar en *Mociones: seminarios de producción artística*. Asistí entonces a los 4 seminarios de la quinta edición del programa, la cual llevó por título *Ponernos en crisis* —resultó curioso y significativo para mí que justo tuviera ese nombre— pues en el fondo, gran parte de esta investigación apela a las reflexiones y prácticas de artistas, progra-

mas y proyectos que ponen en crisis ciertos límites y amplían las posibilidades de la creación artística. Efectivamente, los seminarios a los que acudí, impartidos por Edith Pacheco, Marcelina Bautista, Marina Garcés, Javier Toscano y Moisés Cervantes, sí replantearon mis nociones sobre varios temas y me llevaron a pensar en propuestas creativas para abordarlos, las cuales quedaron registradas por escrito como “ideas” en la libreta de notas que llevaba.

Tras la experiencia de participar en los seminarios de *Mociones*, realicé la entrevista que comparto en este texto. Después vino la invitación del equipo curatorial para desarrollar en colaboración un proyecto en la ciudad de Cuernavaca, lugar en el que resido, acepté participar y fue a lo largo de su realización que comenzó un profundo intercambio de ideas, inquietudes y afectos. El proyecto llevó por título *Órbitas Campechanas en La Carolina*, iniciativa de *Casa Vecina* apoyada por el Museo La Tallera Siqueiros, el cual consistió en realizar una serie de charlas sobre el tiempo libre con los vecinos del tradicional barrio de La Carolina en Cuernavaca, Morelos; estas se llevaron a cabo en el que fuera el puesto de juguetes de mi abuela, local 210, dentro del mercado Narcizo Mendoza. A partir de colaborar en *Órbitas Campechanas* comprendí cómo el equipo curatorial articula investigación con vinculación y participación comunitaria, a partir de prácticas creativas contemporáneas. En este sentido, las charlas permitieron explorar la identidad y algunas dinámicas del barrio, colaborar con miembros de la comunidad, como el gestor cultural Galo Ibarra, así como generar un intercambio de saber a través de una conversación, dada en un contexto distinto, donde fue posible compartir recuerdos, historias, emociones, mientras además degustábamos unas ricas quesadillas y aguas frescas.

Las acciones que lleva a cabo el equipo de *Casa Vecina* son el punto de partida, para después, desde la reflexión, encontrar palabras

y conceptos que permitan nombrarlas. De estos ejercicios formales e informales de análisis colectivo, han surgido nociones como “datos blandos”, para hablar de esos indicadores complicados de medir cuantitativamente, como los afectos; “proyectos vivos”, aquellos en estado de producción que ponen el acento en las relaciones y hallazgos que van generando, los cuales trabajan con personas, relaciones humanas y creativas; o “ente creativo” frase que utilizó Valeria Caballero, antes de comenzar esta entrevista, para referirse a todos aquellos que hacen y desarrollan una propuesta creativa.



Proyecto Órbitas Campechanas. Charlas sobre el tiempo libre, Casa Vecina-Museo La Tallera Siqueiros, 2017, Cuernavaca, Morelos. Fotografía: Galo Ibarra

No lo voy a negar, generé a través de esta exploración un lazo afectivo con el equipo curatorial de *Casa Vecina*, así como también muchos otros seguramente lo han hecho. Es verdad, el proyecto es parte de la Fundación del Centro Histórico y ello implica que así mismo responde a intereses económicos, políticos e institucionales, pero quienes activan el proyecto ha logrado construir redes de

colaboración que, como en varios casos están fundamentadas en lo afectivo, probablemente persistan por encima de las decisiones institucionales. Precisamente, mientras escribía este texto, con fecha del 22 de noviembre de 2017, *Casa Vecina* envió un comunicado público en el que anunciaba “*Casa Vecina* cierra sus actividades en el Centro Histórico de la CDMX, con el propósito de ampliar su campo de acción y abordar e interactuar con otros contextos urbanos”. Por lo que, para cuando esta publicación sea presentada, *Casa Vecina*, como espacio físico, ya habrá cerrado sus puertas en el Callejón de Mesones; sin embargo, creo que permanecerán los vínculos, redes de intercambio y formas de trabajo construidas a través de los diversos proyectos y actividades que se orquestaron en este sitio.

Cierro con este escrito la publicación porque elaborarlo implicó pensar en él en términos académicos, creativos, afectivos y reconciliar todas esas dimensiones, también porque a través de esta exploración yo misma logré articular la investigación, la colaboración y la producción de prácticas creativas. A continuación comparto una parte de la primera entrevista realizada con el equipo curatorial de *Casa Vecina*, que derivó en una vivencia por la que comprendí el sentido del proyecto.

**Zaira Espiritu (ZE): ¿Cómo nace el proyecto y espacio *Casa Vecina*?**

**Helena Braunštajn (HB):** *Casa Vecina* tiene once años de existencia, se hizo en el marco de la revitalización del Centro Histórico, que significó hacer de este un lugar habitable y transitable otra vez. Se estableció una alianza entre la iniciativa privada y el gobierno, se llevaron a cabo muchas obras, a la par también se trabajó en el aspecto cultural y artístico del sitio. En ese contexto fue que se ha-

bilitó esta casa que estaba abandonada y había servido para distintas cosas, como vivienda, abajo había tiendas, así que se rehabilitó y creó este lugar. Básicamente, respondió a la necesidad de armar una oferta cultural en esta zona del Centro, en la que no hay museos cercanos, ni espacios culturales, también buscó vincularse con la gente. Es un espacio de arte contemporáneo porque la idea era crear un vínculo con la gente más joven y también con la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la que hay varias carreras que son afines con este tipo de perfiles. El primer equipo de *Casa Vecina* fue quien le dio este nombre, Antonio Barquet, su primer director, la nombró *Casa Vecina* porque, desde el principio, la idea era trabajar con los vecinos.

**(ZE): ¿Cómo se empezó a establecer un vínculo con los vecinos y cómo ha logrado mantenerse?**

**(HB):** Cuando abrió *Casa Vecina* había una mezcla de vecinos; unos nuevos, que eran todos estos grupos de profesores, intelectuales, artistas, que empezaron a habitar aquí, a poblar una zona que anteriormente no era muy atractiva para vivir; y, los antiguos vecinos, que siempre han vivido en este lugar.

Lo que me cuentan, porque en aquel momento no trabajaba en esto, es que el proceso fue bastante complejo porque nunca es fácil presentarse, entenderse y comunicarse cuando llega alguien nuevo, ajeno a la zona. Los que ya estaban antes lo pudieron sentir un poco invasivo, agresivo. Pero poco a poco, obviamente, los artistas involucraron a los vecinos en sus obras para que no fuera una imposición, sino que también los vecinos participaban. De alguna manera se creó un espacio propio, en conjunto, y ahora muchos de estos artistas ya son vecinos de antaño porque continuaron viviendo aquí. Hoy cada proyecto sigue construyendo y fortaleciendo ciertos lazos.

**Valeria Caballero Aguilar (VC):** A través de procesos creativos activamos relaciones. La realidad en este mundo es muy atroz y todo el sistema apunta al yo, a lo individual. Creo que a través de un proyecto creativo puedes hacer un tipo de emplazamiento en donde estás planteándole al otro: “yo te propongo esto, ¿tú qué dices?”. En el programa de *Residencia Cultural*, por ejemplo, si mandan un proyecto y hay un interés específico, de parte del “ente creativo” que lo lanza, es importante ver qué pasa cuando entra en choque con la realidad y cómo va cambiando. Observar qué sucede en la relación con otros y con el contexto es fundamental.

**(ZE):** Para ustedes parece importante que detrás de cada proyecto que realizan y apoyan haya una reflexión previa, ¿qué creen ustedes que caracteriza a las propuestas que parten de un análisis del contexto o teórico, o que desarrollan una investigación de cualquier tipo?

**Aisa Serrano (AS):** En el programa *Mociones: seminarios de producción artística*, yo como curadora planteo una reflexión previa, pero no siempre la proponemos nosotros, a veces la plantean los artistas o personas con las que colaboramos, que no siempre son artistas. Pero, sí existe una hipótesis de trabajo, una línea de acción o reflexión de la que surge todo. Esto te permite articular un discurso más completo, teniendo este punto de partida puedes generar un proyecto mejor redondeado o también ver que te equivocaste en tu hipótesis previa, y eso está bien porque no estamos hablando de ciencias exactas, en las que tenemos que comprobar las cosas, sino que partimos de una idea, exploramos y vemos hasta dónde se puede llegar. Abre otras posibilidades, como vincularte con diferentes personas, llegar a nuevas indagaciones y explorarlas en la práctica.

**(HB):** Para nosotros aquí lo importante no es solamente producir, producir y producir; hay una necesidad también de reflexionar

sobre lo que hacemos y la idea es combinar el pensamiento con la acción ¿Una acción irreflexiva hacia dónde nos lleva? Podemos estar haciendo y haciendo y, de alguna manera, como funciona la cotidianidad, te obliga mucho a producir y sobreproducir pero no te deja espacio para pensar. Nosotros justo queremos hacer un lugar también de reflexión, no científica, no empleamos métodos científicos, pero esto no quiere decir que no haya una producción de pensamiento. Un pensamiento que se origina en conjunto con el contexto y los vecinos, en la interacción que se da entre el espacio, el cuerpo, la idea, no dirigida por una metodología o una intención de crear teorías complejas, sino simplemente parte de la necesidad humana de sentir, pensar y actuar.

Esta es la idea, que la construcción del pensamiento surja del contexto mismo, de las comunidades, la gente que vive y trabaja por aquí, que interactúa con nosotros, que no sea solo una imposición académica. Supongo que en toda producción artística necesariamente hay una parte de reflexión, pero nosotros le damos un énfasis muy importante para generar propuestas más interesantes en todos los sentidos.



Proyecto Órbitas Campechanas. Charlas sobre el tiempo libre, Casa Vecina-Museo La Tallerera Siqueiros, 2017, Cuernavaca, Morelos. Fotografía: Galo Ibarra

**(ZE): ¿Qué estrategias y herramientas ponen en práctica para que quienes proponen un proyecto pasen de la reflexión a la producción, cuáles son los retos en este sentido?**

**(AS):** Sí hay complicaciones, en *Mociones*, el programa que coordino, esto es complejo en el sentido de que los chicos que participan no tienen tanta experiencia y pueden tener ciertos puntos flacos en la parte conceptual o de producción. Por eso, hay que encontrar un equilibrio entre las dos cosas. También intentamos siempre salir de lugares comunes, buscar una dimensión experimental. Como equipo curatorial tenemos esto muy claro y nos ayuda a rastrear otras soluciones para los retos que se van presentando. Es necesario ser muy críticos con nosotros, con quienes trabajamos, para poder encontrar nuevas soluciones que no sean tan obvias.

**(VC):** *Casa Vecina* desde el principio, hace doce años casi, ha trabajado siempre en la dimensión experimental. Utilizando incursiones, mezclas, indagaciones, por otros campos del saber, por disciplinas que quizá no se parezcan a aquellas en las que nos formamos o desde las que hemos desarrollado la mayor parte de nuestra producción. Sea cual sea el caso, estas experimentaciones y colaboraciones siempre nos llevan a explorar nuevas cosas.

**(HB):** Aquí trabajamos la parte de producir obras, promoverlas, organizar toda la logística necesaria alrededor y, finalmente, hay una responsabilidad que recae sobre el artista, que ahí no queremos meternos demasiado porque también existe un cierto campo de libertad donde éste toma sus decisiones.

En el programa *Mociones* sí hemos llegado a ver esta situación en la que a veces no se profundiza, sino que solo se ilustran ciertos conceptos trabajados en los seminarios de reflexión antes del desarrollo de proyectos, porque ilustrar es una manera más fácil de acercarse a algunas ideas sin mucha complicación. Pero cuando

ocurre esto lo evidenciamos y trabajamos, como consecuencia creamos *Caja de Herramientas*, que forma parte de *Mociones*, actividad cuyo objetivo es compartir conocimientos teóricos y prácticos sobre la creación, desarrollo y producción de proyectos culturales y creativos con todos aquellos interesados en generar una propuesta.

**(ZE): ¿Cuáles serían los parámetros de selección para los proyectos que apoyan y desarrollan?**

**(HB):** Básicamente cada programa tiene sus parámetros que responden a unas cuestiones muy generales. Participamos, casi siempre, todo el equipo curatorial en la selección de proyectos, nos gusta que esto se realice de forma transparente y que la gente nos haga llegar sus propuestas en condiciones iguales. Los programas de *Residencia Cultural* y *Mociones* tienen líneas muy claras, desde ahí se hacen las convocatorias y selección. Pero, *Cuidados Domésticos* es un programa mucho más dinámico, en el sentido de que tiene varias vertientes: azotea verde, talleres, invitamos a un colectivo para que proponga algo a lo largo del año, ahí no abrimos ningún concurso ni nada, más bien las propuestas nos llegan por azares del destino, porque las manda el universo.

Para *Casa Vecina*, en general, lo importante es que sean propuestas, obras, de arte actual, que impliquen el desarrollo de proyectos colectivos, es decir, si bien existe un autor, también tiene que estar abierto a la participación de otros, a una co-autoría tanto con el equipo curatorial, como con la gente con que se está trabajando. En el caso de las obras desarrolladas exclusivamente para *Casa Vecina*, para sus espacios físicos, nos interesa que sean obras experimentales, que tengan una búsqueda rica en cuanto a los formatos, propuesta conceptual, etcétera. Básicamente casi no hacemos exposiciones, sí ha habido, pero no nos enfocamos en esa forma de hacer, en colgar cosas en los muros, sino que casi siempre son otros

los formatos y procesos con los que se trabaja. Nos interesa mucho desarrollar procesos creativos y pueden suceder aquí o en la calle.

**(AS):** Los criterios, en *Mociones* uno de los más importantes: la viabilidad. Porque como este programa trabaja con personas que comienzan con sus carreras en el ámbito artístico y cultural, no todos pueden expresar las necesidades de su proyecto en términos prácticos, entonces, sí valoramos especialmente la posibilidad para desarrollar una propuesta en dos meses. También, otro criterio sería su vinculación con el tema y los contenidos del seminario, porque queremos que busquen otros lugares, otras miradas, a partir del hilo temático propuesto en cada edición del programa.



Residencia Cultural Casa Vecina, *La política del límite* de María Verónica Machado, 2017, Atrio de San Francisco, Centro Histórico de la Ciudad de México.  
Fotografía: Galo Ibarra

**(VC):** La *Residencia Cultural* se realiza a través de una convocatoria pública internacional y se divide en dos modalidades: sitio comunitario y sitio específico. La de sitio específico concluye con la realización de una exhibición en el atrio de San Francisco, el espacio que está a lado de la Torre Latinoamericana, y que es la otra sede del Programa Cultural de la Fundación del Centro Histórico. En ambos casos, hay un requerimiento básico que es proponer un proyecto que se desarrolle en vinculación con alguna comunidad. La modalidad de sitio comunitario no restringe los resultados a un espacio específico.

Hay varios aspectos que observamos para que una propuesta sea considerada como viable. En el caso de la residencia cultural, es importante cómo se entiende la comunidad en una iniciativa. Cuando la gente envía un proyecto, en la manera en que enuncian el trabajo, la metodología, hasta la misma calendarización, te das cuenta cuando alguien tiene una noción, una idea de lo que es una comunidad y cómo está proponiendo entenderla. En la metodología observamos cómo se plantea el vínculo colaborativo, si es que la propuesta adquiere sentido porque se realiza con la comunidad, o si se ve como un intercambio de interés. Buscamos que exista una dialéctica recíproca, donde un artista o no artista plantea algo que puede generar la respuesta de un grupo de personas, por eso también hay que saber qué estrategias se están planteando de acuerdo a qué tema.

**(ZE):** **Ustedes operan como un equipo curatorial, ¿qué implica esto? ¿Cómo replantea la idea de la curaduría, desde qué idea de curaduría parten?**

**(AS):** Queremos cuestionar la figura del curador en jefe que muchas instituciones tienen. Este que marca la línea de trabajo, cuyo nombre aparece en todas las exposiciones y publicaciones.

Nosotros no pensamos que las ideas salen de una sola persona y ya, sino que vienen por todos lados y las construimos entre todos. En ese sentido es que tomamos algunas decisiones en conjunto y, finalmente, implica hablar de la autoría, porque también se trata de desarticular esta noción de un autor, para comenzar a pensar en múltiples autores o co-creadores. Así que este posicionamiento casi político, ante un sector tan jerárquico y vertical, lo ponemos en crisis a partir de la forma en que trabajamos y generamos otros procesos.



Residencia Cultural Casa Vecina, *La política del límite* de María Verónica Machado, 2017, Atrio de San Francisco, Centro Histórico de la Ciudad de México.  
Fotografía: Galo Ibarra

**(HB):** Como nosotros tenemos un equipo realmente pequeño, todas hacemos de todo. Hay una construcción de proceso de trabajo realmente entre todas, esto no quiere decir que haya confusión, sí se tienen que delimitar, hasta cierto punto, las responsabilidades y esto viene dado ya desde el programa que lleva cada quien. Pero la

participación es entre todos, la figura del curador tampoco existe, estamos jugando con todo, con el término, con el concepto y también lo ponemos en crisis. No proponemos una separación radical con las prácticas artísticas y sus funcionamientos y procedimientos contemporáneos; lo que queremos hacer aquí, en *Casa Vecina*, en términos muy generales, es jugar con muchos términos y figuras. Por ejemplo, el concepto de crítica también nos ha interesado ponerlo en duda. No quiere decir que somos anarquistas totales y nada sirve para nosotros, pero sí, todo se puede revisar, replantear. Para nosotros el curador no es una figura de poder, sino una figura que facilita y participa en el suceso creativo, es un agente activo, creador.

**(ZE): ¿Cómo han puesto en duda la noción de crítica?**

**(HB):** Hemos puesto en duda la crítica desde cómo hacemos las cosas, porque el crítico, en términos tradicionales, es un símbolo de poder que se supone tiene la verdad de su lado. Él sabe y entonces observa, es una figura patriarcal, como un dios, quien decide si tú estás o no haciendo algo bien. Al principio existía la figura ilustrada de un crítico y después se convirtió en una figura del mercado, ya no es la verdad o el criterio que decide, sino lo que vende y lo que no vende. Es una figura que está entre el coleccionista, el artista y que participa, de alguna manera, en los movimientos y transacciones mercantiles. A nosotros como el mercado no nos interesa, tampoco nos entusiasma criticar o elaborar una crítica, creemos que es mejor si se puede trabajar una investigación que sume muchos esfuerzos y perspectivas para observar algo. Pero como aquí siempre experimentamos y no empleamos ni las técnicas, ni las metodologías de una disciplina en términos convencionales, pues entonces aquí la crítica tradicional no tiene mucho sentido.

**(ZE): Para referirse a sus acciones y programas utilizan más las nociones de proyecto o residencia cultural y no emplean tanto el término artístico, ¿a qué postura o idea responde esto?**

**(VC):** La residencia recibe el nombre de “cultural” desde el 2015, antes hubo muchos tipos de residencias y sí eran llamadas artísticas. Es que cada vez más estas clasificaciones parecen obsoletas. ¿Qué es arte, qué no es arte?, la pregunta creo tiene que ver con la institución académica, también con un medio mercantil. Hablar en términos más “abiertos”, es como una especie de contrapeso ante discursos hegemónicos que están todo el tiempo queriendo clasificar todo para, finalmente, dar una especie de validación sobre quién tiene el poder del discurso. Esto es una apreciación más personal, pero me parece importante generar otros sentidos y campos de incidencia.

**(ZE): La forma en la que trabajan suscita intercambios, saber, afectos, procesos creativos, aspectos significativos e intangibles. Como parte de una fundación, ¿qué tipo de alcances les solicita la institución, cómo miden, presentan y justifican ante ella los resultados que obtienen?**

**(AS):** Siempre es complicado medir estos indicadores. Obviamente la fundación tiene algunos mecanismos que ha ido estableciendo recientemente para evaluar el impacto del proyecto. Nosotros hemos cuestionado estas mediciones cuantitativas de algo tan complejo. Al trabajar con los sujetos desde una perspectiva subjetiva y afectiva, que tiene que ver con las personas, nos impactan bastante estas estructuras como la única forma de medir si un proyecto es exitoso. Ponemos en duda y criticamos estas tendencias, pero no significa que no queramos hacerlo, sino que también nos preguntamos sobre otras formas de valorar nuestro trabajo a partir de algo que verdaderamente diga o refleje lo que hacemos, sin acudir solo a números.

**(HB):** La Fundación recientemente sí ha empezado a aplicar métodos de evaluación muy diversos, todavía no se estabiliza muy bien este punto para *Casa Vecina*, justo porque queremos trabajar esta parte de las relaciones, vínculos, pero no en términos de institución, sino como una relación real que se da entre los individuos, a nivel afectivo.

Me parece una cuestión muy fuerte porque si estás trabajando en la infraestructura y remodelas los edificios, ya puedes preguntarle a la gente: “¿oye, esto de qué manera te sirve o no te sirve?” Pero si trabajas con los sujetos y estos van aportando a los proyectos y son co-autores, cómo le vas a preguntar: “¿Oye y yo qué significado en tu vida?” Desde mi punto de vista, tenemos que trabajar en esto, porque, primero, no somos un proyecto social tal cual, no nos interesa mucho el impacto, nos importa más el eco o la expresión en la producción que en la gente puede llegar a crear. A mí me entusiasma más que es lo que la gente nos puede aportar a nosotros, ellos también nos podrían evaluar entonces, no sé, me parece aún extraño esto de evaluar las relaciones humanas.

**(HB):** Ahora nos están pidiendo que, desde los programas culturales, nosotros mismos elaborem los indicadores que nos sirven, así que estamos en esto y está complicado. Aún no sé cómo lo vamos a resolver, pero me parece un reto interesante. Pero no es que esté en contra, simplemente siento que hay ámbitos donde no funcionan las maneras de medir científicamente. Hay otros aspectos y nosotros los vemos todo el tiempo, siempre hay proyectos que hacen múltiples entrevistas con la gente y esta expresa lo que les pasa, lo que no les pasa, entonces, hay muchas maneras en las que nosotros ya hemos “evaluado” lo que hacemos, la respuesta de la gente y su participación. Un ejemplo, en *Cuidados Domésticos*, en la parte de la azotea de *Casa Vecina* se hizo un taller de sábilas y

plantas hermanas, la gente quiso participar, hubo un interés sobresaliente. Me queda claro que les entusiasman los temas que se proponen, que quieren participar, que desean aportar, que todos tienen un conocimiento que sumar. Entonces para qué lo mido, si les doy una encuesta con preguntas seguro te contestan de una manera generalizada, desde un lugar común, luego lo tienes que traducir en una encuesta, después la conviertes en una estadística y luego en una gráfica; eso la verdad le quita el rostro a la persona y lo traduce en un número. Esto que te cuento justo lo vimos en un seminario que hicimos, en una primera sesión se invitó a una economista que calcula cómo se evalúa y mide el trabajo no remunerado y, después, como contraste, se presentó una chica activista, trabajadora del hogar. La primera tenía todo en gráficas, ella hablaba de *visibilizar*, pero *visibilizar* qué, ahí ya no había rostros, cuerpos, caras, nada, todo se tradujo en números y en gráficas, después de tres gráficas yo ya todas las veía un tanto absurdas. Sin embargo, llega esta otra chica y desde el cuerpo, desde su presencia, desde su palabra, le devolvió toda la dignidad a esto, eso es lo que queremos hacer.

**(AS):** Hay que mantener una mirada crítica sobre estos procesos de evaluación, pero entendemos el porqué de esta situación, porque en el sector público, en cultura y arte, es lo que garantiza el presupuesto de la producción. Pero, hay que poner en duda o buscar otras formas de reflejar las cosas, o reconocer que no todo es medible. También todo esto viene de una tendencia relacionada con el mercado. Sería interesante hacer una pausa y pensar cómo construir estos indicadores subjetivos.

**(ZE):** Incorporarse a *Casa Vecina*, ¿cambia en algo su forma de concebir la producción artística, investigación y colaboración? ¿Cómo su trabajo previo se relaciona con este proyecto?

**(HB):** La pregunta y respuesta es más personal. Tengo muchos años trabajando en esto, antes de llegar a *Casa Vecina* yo ya estaba muy harta de muchas dinámicas del arte contemporáneo, me quería salir de ese ámbito y hacer otra cosa completamente distinta. Eso es normal, después de un rato de hacer trabajo *freelance* muy intenso, con muchos proyectos, pero muy complejo en términos de sobrevivencia, llega un desgaste casi natural. Además, si una no quiere colocarse única y exclusivamente en el papel de curadora o trabajar para el mercado del arte, entonces el desgaste es todavía mayor, porque estás buscando trabajar desde un lugar dislocado y entendiendo el arte contemporáneo como la producción colectiva de una sociedad, no como una suma de obras que se lanzan al mercado del arte y sirven para alimentar la industria o el sistema capitalista.



Sesión “Curaduría de proyectos vivos” como parte de *Caja de Herramientas* del Programa *Mociones: seminarios de producción artística*, 2017, Casa Vecina. Fotografía: Galo Ibarra

*Casa Vecina* me ofreció esta posibilidad de armar un proyecto, de seguir trabajando sobre el arte contemporáneo pero no en torno a un pequeño mundo del arte, no solo vinculado con las instituciones artísticas, con la élite; sino, como a mí me gusta decir a veces, el arte contemporáneo que hacen las comunidades, porque toda la sociedad es capaz de producir arte contemporáneo. No es una cuestión de unos cuantos genios escogidos, seleccionados por la mano divina, bueno, esto ya es una obviedad que hemos trabajado, retrabajado y hemos superado, supongo yo. Pero, en *Casa Vecina*, la idea es reactivar esta capacidad de las comunidades de producir obra completamente contemporánea aunque sea producto de la tradición, de prácticas ancestrales. Implica, por ejemplo, no ver a las comunidades y su producción artesanal como una parte nostálgica del mundo que se nos va, sino como algo que sigue operando, produciendo e incluso se va modificando. Justo nosotros queremos trabajar y situarnos en estas modificaciones, transformaciones y demostrar que el arte contemporáneo es el arte aquí y ahora y se produce por todo lados.

No es que haya cambiado mi idea sobre el arte, sino más bien, al contrario, el trabajar aquí me ha posibilitado confirmar que esto sí puede funcionar haciendo obra completamente contemporánea, que podría estar en cualquier bienal o museo de arte, pero hecha por la gente, no necesariamente artistas, a partir de establecer relaciones y vínculos. Producir en términos afectivos, a partir de cómo nos concebimos nosotros mismos y en relación con otro u otra.

**(AS):** Para mí sí han cambiado varias ideas, sobre todo en términos más prácticos, de producción. Yo también venía de un ámbito en el que se hablaba de la comunidad pero en contextos muy jerarquizados, los de la producción cultural, un ambiente muy ególatra, muy cerrado. Artistas que utilizaban los conceptos de comunidad,

colaboración y espacio público como parte de un léxico muy de moda. Pero para mí, muchas prácticas estaban faltas de sentido en estos distintos proyectos.

Yo estudié en el Claustro de Sor Juana, mientras *Casa Vecina* iba formándose y estaban sucediendo cambios en el Centro Histórico. Por eso para mí siempre fue muy estimulante este espacio, era mi casa de estudio, mi entorno de reflexión, de todo. Así que llegar aquí estuvo súper bien, porque muchas cosas encajaron y me permitieron explorar otras dinámicas. Realizar un trabajo mucho más consecuente con lo que pienso y no reproduciendo este sistema en el que yo ponía en duda varias cosas. Desde que estoy aquí siento que mi práctica, junto a la de mis compañeros, es más congruente entre el hacer y el sentir.

**(HB):** También nos interesa el tema de las relaciones y la dimensión afectiva, intentamos explorar distintas formas de relacionarnos, de vincularnos, de colaborar y no idealizar las cosas, las relaciones, al otro. Siendo muy conscientes del posicionamiento de uno con el entorno, con la persona con la que estas co-producendo o creando algo. Todo esto, a la vez, creo que arroja mucha luz y sentido a nuestra práctica y es un ejercicio constante de reinventar formas llevándolas a la práctica con distintos ejercicios y compartiendo aprendizajes.

**(VC):** A mí, antes de estar en *Casa Vecina*, ya me interesaban mucho los procesos colaborativos, ya llevaba varios años trabajando en estos temas. Específicamente, a través de un proyecto que desarrollé con varios compañeros con los que hicimos una serie de intervenciones en un baldío en Oaxaca, en el pueblo de San Jerónimo Yahuiche, en 8 meses realizamos 8 propuestas distintas como en una onda medio *land art*. Previo a ello, mi formación, educación, mi apego al zapatismo, me impregnó de este interés y preocupa-

ción por el tema de la comunidad, me preguntaba: “¿cuál es mi comunidad?” Luego, me formé como artista en La Esmeralda, en producción, y pasé a estar haciendo mis cosas y produciendo sola, sola, sola, y esto no me satisfacía mucho. Empecé por eso a desarrollar proyectos con otras personas, y entonces me dije: “claro, es que para mí lo más interesante y algo que me emociona profundamente es generar con otros y no estar yo sola, solita, con mi placa de grabado”.

Llegué a *Casa Vecina* y pude poner muchos de mis intereses e indagaciones también en práctica, y han sido muy divertidos los descubrimientos que he hecho trabajando, por ejemplo, en el espacio público, porque ahí no tenía suficiente experiencia. He tenido la oportunidad de observar en la realidad las tensiones sobre la autoría, así como poder hacer a un lado la pregunta eterna de: ¿qué es arte y qué no es arte? para mejor decir: “vamos a hacer”.

Ha sido increíble la experiencia de dar resonancia a mis intuiciones y preocupaciones junto a Helena y Aisa, ha resultado muy rico el trabajo con ellas por diversos motivos personales y laborales. Colaborar no es fácil, es muy complicado, pero en este caso, desde cómo nos organizamos hasta cómo nos escuchamos, eso es muy importante para nuestro trabajo en colaboración, porque además implica una relación afectiva.

Aquí ha estado todo el mundo, del campo artístico y no artístico, con inquietudes creativas, se han hecho miles de cosas, ha habido gente con propuestas increíbles, interesantísimas, de todas las disciplinas. Además he puesto a prueba mi resistencia ante los embates institucionales verticales y rígidos, eso también es interesante, porque, dentro de esa estructura, *Casa Vecina* es un oasis.



## Reflexiones finales

Heredera de un pensamiento y educación moderna, mi formación académica fue disciplinar. Aprendí sobre biología, historia, matemáticas, arte, literatura, física, de manera fragmentada, y el aprendizaje escolar y académico me parecían separados de la vida cotidiana. El conocimiento dividido en especialidades, en principio, te lleva a elegir una forma y método para conocer y, segundo, alimenta la creencia de que, entre un mar de posibilidades, cada uno de nosotros debería encontrar un área particular de la vida sobre la cual aprender y que nos permita relacionarnos con otros, con el entorno, actuar, pensar y producir más ideas que reafirmen un campo del saber y del hacer que, en el mejor de los casos, elegimos para presentarnos y posicionarnos ante el mundo. Ocurre entonces que un conjunto de creencias, conocimientos y maneras de ser se convierten en islas seguras de las que resulta complejo salir. En lo personal, esta indagación a través de las prácticas e ideas de distintos artistas —varios de los cuales se mueven entre diferentes territorios del saber— fue la embarcación que me ayudó a salir de mi propia isla, el vehículo para explorar lugares que parecían lejanos e inaccesibles.

En la modernidad, escuelas, academias, universidades, centros de investigación, se convirtieron en espacios institucionales de legitimación del conocimiento. En este sentido, formarse, participar y tener éxito en ellas da permiso, a quienes están o estuvieron dentro, de creer, hablar, hacer y producir determinadas cosas, pero, al mismo tiempo, también dictan límites. Esta manera de acercarse al aprendizaje ha vuelto complicado el encuentro, cruce e intercambio de sabidurías distintas que permitan un conocimiento más integral del universo, de nosotros, de los otros, desde el que podamos

librarnos de prejuicios, miedos, fronteras, y que posibilite la configuración de un saber congruente que dialogue más con la vida.

Conocer cómo trabajan, construyen, piensan y los intercambios que han logrado articular con otras disciplinas, instancias y actores, artistas como Gilberto Esparza, Lorena Wolffer, Leonardo Aranda, Minerva Cuevas, Ariel Guzik y Norma Elena Arredondo, nos aproximan a un escenario en el que el arte permite lograr un intercambio y vinculación interdisciplinaria. Esto si pensamos el arte desde una perspectiva en la que no se entiende solo como una suma de disciplinas con salidas muy específicas: pintura, escultura, ballet, fotografía, sino como una forma de ver, entender, ser sensible y posicionarse frente al mundo para relacionarse con él, desde la libertad y el afecto, y a través de la producción de prácticas, conocimientos y vínculos creativos. Si se concibe el arte, en su sentido más amplio y esencial, como el ejercicio de una libertad creadora, intelectual y afectiva; la exploración de la vida a través del arte indaga respecto a cómo encontrar y crear otros espacios para vivir, pensar, sentir e imaginar libremente, desde donde es posible expandir nuestra experiencia del mundo y reconocernos en ella.

Investigar desde el arte no es un método, no es un camino, sino que es la indagación misma sobre cómo construir otros caminos, no trazados en un mapa disciplinar, para acercarnos a preguntas, inquietudes y enigmas que nacen de experiencias particulares, las cuales llevan a iniciar búsquedas desde las que es posible conectarse con otros. La investigación artística es un *...hacerpensarhacerpensar...* que va revelando distintas rutas para explorar aquello que nos intriga y fascina, generando hallazgos que abren nuevos acercamientos. Quienes investigan desde el arte se permiten seguir en sus indagaciones, no los caminos marcados, sino aquellos que sus búsquedas van revelando, mismos que pueden requerir explorar, a

veces, a través del dibujo, la música, la escultura, la poesía, lo pictórico, pero los hallazgos también se pueden presentar en una charla, en compartir una comida, regalar boletos de metro, escuchar a las ballenas, dar vida a un robot que limpia aguas residuales, bailar en la calle, crear mecanismos para hacer visible lo intangible. La investigación artística no es un objeto concreto, sino que se va creando y recreando desde un *...hacerpensarhacerpensar...* en el que cada descubrimiento permite inventar acciones, cosas y situaciones distintas para pensar, sentir o hablar de algo.

Dicho esto, la investigación artística no es exclusiva de realizarse dentro del campo del arte, ni tampoco de ser producida solo por quienes se forman en alguna disciplina artística. Así como tampoco, todos quienes se nombran o son nombrados artistas necesariamente ejercen una libertad al crear que les permita indagar en otras perspectivas y prácticas artísticas. No obstante, gran parte de quienes fueron entrevistados para esta investigación, sí tienen una formación en arte –aunque después hayan incursionado en otras áreas del conocimiento– y sus proyectos, si bien hoy tienen el respaldo de instancias y ámbitos no artísticos, en principio fueron desarrollados con el apoyo de instituciones artísticas o culturales, de hecho, esta investigación se realizó gracias al apoyo del FONCA, institución dedicada al arte y cultura. Probablemente todo lo anterior se deba a que, en relación a otras disciplinas, el arte, dentro del espectro académico e institucional, permite más libertad de experimentación y puede vincularse con diversas áreas del saber. La creación ligada a la investigación o el investigar creando, así como su apoyo y fomento, podrían enriquecerse con una mayor participación de personas y organismos procedentes de otras áreas del conocimiento, pero para lograrlo se requiere de una visión abierta, reflexiva y desprejuiciada de las instancias académicas y de investi-

gación hacia las artes, pero también de los creadores que se acercan y comienzan a incursionar en esos ámbitos a través de la conformación de maestrías y doctorados en artes.

Sin embargo, el proceso de profesionalización de los artistas, muy ligado hoy a las exigencias de mercado, su presencia en la academia y la constitución de grupos y gremios especializados en distintos sectores del arte, también han delimitado más los campos de acción, los lugares de presentación y las reglas de producción de los creadores. Lo que nos lleva a la segunda parte de esta investigación, en la que el encuentro entre arte y academia plantea el reto sobre cómo lograr un diálogo entre la libertad creadora y las estructuras académicas, cómo trabajar –desde qué tipo de programas, estrategias y herramientas– para vincular la producción artística con el conocimiento originado por otras disciplinas en las universidades, no para ilustrarlo o imitarlo, sino para tender puentes por los que el quehacer artístico no caiga en los extremos de importar las estructuras académicas sin cuestionarlas, o resistirse por completo a ellas. Es necesario pensar cómo desde los mismos procesos de creación es posible indagar respecto a la producción de exploraciones libres y experimentales que permitan sumar perspectivas, analizar temas y cuestionar posturas respecto a la construcción de conocimientos dentro de las universidades y el papel del arte en ellas.

El surgimiento de programas de maestría centrados en la creación artística o dirigidos a artistas, ya ha propiciado que las propias universidades reflexionen respecto a sus sistemas de evaluación, medición de resultados y las salidas que puede tener una investigación cuando quienes la realizan son creadores. También ha implicado que instancias como CONACYT se pregunten y piensen en desarrollar mejores mecanismos para evaluar y medir este tipo de programas.

Es muy prematuro decir cuál será el futuro de las relativamente recién creadas Maestría en Producción Artística de la UAEM y la Maestría en Pedagogía del Arte del CMA, creo que ambas siguen explorando estrategias y herramientas que les permitan una mejor operación, funcionamiento y forma de trabajar con los estudiantes. Así mismo, quienes recién egresaron de estas maestrías o están por hacerlo, aún se encuentran digiriendo la experiencia y quizá, hasta después de algunos años, podamos ver cómo su paso por estas generó algún tipo de cambio en su manera de producir y hacer circular sus obras. Para muchos de los artistas que ingresaron a estas maestrías, participar en ellas representó su primer experiencia creando e investigando con rigor académico, el cual opera desde otras lógicas y reglas distintas a las conocidas por ellos, es decir, todo los llevó a salir de sus zonas de confort como creadores y esto, con todas las crisis que puede implicar, ya suscitó en ellos retos, preguntas, dudas, exploraciones en torno a su trabajo de creación y el proceso de reflexión respecto a este. El encuentro con algo que confronta también puede ser aprovechado para pensar en crear desde un lugar que no habíamos imaginado. Por ejemplo, gran parte de los artistas que nos compartieron sus experiencias cursando una maestría, así como los profesores entrevistados, hablaron de las complicaciones de hacer una tesis estrictamente académica para dar salida a la reflexión sobre el proceso de creación. Coinciden en que importar un modelo de tesis de otras disciplinas para hablar de la producción artística de los estudiantes de maestría no ha funcionado. Sin embargo, esta situación ya da pie a pensar y debatir, desde las artes, respecto a otras posibilidades de utilizar el texto de forma creativa para enriquecer los alcances de una producción de arte. Mientras que las maestrías asuman una postura en relación a la estructura, forma y salida del texto que acompaña-

rá el proceso de producción de sus estudiantes, implica reflexionar respecto a quiénes quieren que lleguen esos documentos y los lean, a quién están abriendo el diálogo al compartir dichos procesos y cómo plantear nuevas formas de comunicarse con la academia desde materiales escritos que pueden sumar otros enfoques al análisis de diversos temas. En el fondo, no sólo se trata de definir el texto que –en lugar de una tesis– podría presentarse en este tipo de maestrías o, incluso, preguntarse si debería existir dicho texto; en realidad, la pregunta se refiere a cómo desde estos espacios de reflexión y creación, que representan este tipo de maestrías, el mundo del arte y los artistas desean ampliar sus horizontes, abrir sus formas de hacer o desde dónde y para qué desean incidir en el mundo académico. Estos cuestionamientos y reflexiones ya aparecen manifestados en lo que los artistas, docentes, investigadores, estudiantes y egresados nos comparten en sus entrevistas, pero aún no hay respuestas certeras y unánimes para todos ellos, no obstante, considero que poner la pregunta sobre la mesa ya es fundamental para que estas maestrías continúen clarificando el camino que seguirán.

También la aparición de los programas de maestría en artes son una oportunidad para pensar cómo –desde los programas académicos que plantean, el perfil de quienes participan en ellas, el tipo de espacios en los que tienen lugar sus actividades y los vínculos que crean y alimentan– replantean y cuestionan, o no, prácticas, prejuicios y creencias que de inicio parecieron separar el arte de la academia y mantener un aparente divorcio entre ellas. Apreciaciones, que esperemos ya estén siendo superadas, pero que probablemente aún no permiten del todo una articulación entre ambas. Ideas como que el arte solo se centra en lo sensible y que en los procesos de creación no hay reflexión o una estructura, sino que son

producto de la mera inspiración; o, por el contrario, que quienes están en el mundo académico y científico no tiene tan desarrollado su lado sensible como el artista, que el conocer mucho de teoría los limita a crear libremente, y que solo se actúa desde una dimensión racional. Pero la ruptura de estas creencias abre muchas posibilidades para pensar desde dónde y cómo podría participar un artista en un coloquio, cómo le sería posible llevar sus indagaciones a una práctica artística en un contexto académico o de cualquier otro tipo que no corresponda al campo del arte; y a la inversa, preguntarse qué podría lograr un físico interesado en crear y entrar a una maestría en artes, los alcances que puede tener en un posgrado en creación un equipo de profesores interdisciplinario, en el que haya artistas, investigadores y científicos. Pensemos en hasta dónde podrían llegar e influir algunas investigaciones reveladoras al ser presentadas públicamente y en diversos contextos a través de distintas prácticas artísticas.

La libertad que permite investigar desde la creación da pie a una articulación y reconciliación entre saberes. Esto me conduce a la tercera parte de esta publicación, desde la que conocí dos proyectos, *Medialabmx* y *Casa Vecina*, que no solo crean desde la investigación artística, sino que para ambos ello es una tarea colectiva. Se abren a otros, no necesariamente artistas, para que cada quien comparta sus talentos y saberes y desde ese intercambio se configuren enfoques distintos sobre una realidad e investiguen cosas nuevas. Su perspectiva es la de crear en colaboración reconociendo los saberes de distintas personas. La posibilidad de crear la llevan más allá de los límites del campo del arte, para estos proyectos investigar amplía los espectros del conocimiento, la creación esta ligada a la socialización del saber y la construcción de vínculos afectivos y creativos.

La conclusión a la que llego, desde mi aproximación a estas propuestas, es que un elemento fundamental en el desarrollo de proyectos que buscan reflexionar incluyendo diversas perspectivas, crear replanteando límites, construir otras visiones sumando la participación de otros, es que estas se desarrollan mejor cuando la colaboración se da desde una búsqueda e interés en común, parten de la construcción de lazos afectivos, hay empatía hacia los demás y se confía en el otro.

Antes de iniciar de manera práctica la investigación, hice algunas lecturas para dar contexto a esta exploración y formular las preguntas de las entrevistas. Entre los textos que leí encontré el de un autor llamado Henk Borgdorff cuyo ensayo lleva por título *El debate sobre la investigación en las artes*, encontré ahí una descripción muy cercana a lo que venía pensando implicaba la investigación artística o desde las artes, a la que él llama investigación en las artes. En aquel momento, las palabras con las que el autor define este proceso hicieron mucho sentido en mí, a un nivel teórico e intelectual, pero decidí que no era suficiente partir de una definición, pues la investigación no busca solo describir qué es la investigación artística, sino aproximarnos a cómo se construye y vive en la práctica. Decido compartir hasta el final del texto las palabras de Henk Borgdorff porque en este punto es que logré llenarlas de sentido y vivencia, y porque a través de este recorrido pude acercarme, conocer y experimentar cómo se articulan investigación, vida y creación.

Sin más preámbulo, este autor se refiere a la *Investigación en las artes* como un acercamiento,

(...) como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separa-

ción de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.<sup>2</sup>

Pero no basta solo con saber qué es para llevarla a la acción, investigar desde las artes implica, desde mi indagación, estar abierto a compartir y recibir conocimientos con otros y de otros, romper con egos, desapegarse de lo que se crea, pues cuando las prácticas artísticas se presentan o comparten con otros, quedan abiertas para ser retomadas como punto de inicio de otras creaciones. También requiere romper con la idea de que somos seres fragmentados preparados para conocer el mundo solo desde una dimensión, ya que esta exploración requirió de todos mis sentidos para poder articularla: repensar mi cuerpo desde los *performances* de Lorena Wolffer, mirar lo intangible en las propuestas de Leonardo Aranda y *Medialabmx*, sentir en la piel lo vibrante de un concierto sinfónico a través de las ideas del violinista Savarthisiddh Uribe, degustar

---

2Borgdorff, Henk, "El debate sobre la investigación en las artes", Amsterdam School of the Arts, 2005, en: <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>

unas quesadillas y el intercambio afectivo de una charla junto al equipo curatorial de *Casa Vecina*, el olor a té y libros en casa de Minerva Cuevas, escuchar la música que produce un ser vivo y conectar con mi origen.

## Agradecimientos

Esta investigación se realizó con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, gracias por hacer posible que este proyecto se convirtiera en realidad.

Aisa Serrano, Ariel Guzik, Daniel Llermaly, Diana Tamez, Elias Xolocotzin, Fabiola González, Gabriel Garcilazo, Gerardo Suter, Gilberto Esparza, Helena Braunštajn, Jaime Colín, Leonardo Aranda, Lorena Wolffer, Magali Lara, Miguel Angel Madrigal, Minerva Ayón, Minerva Cuevas, Norma Elena Arredondo, Savarhasiddh Uribe y Valeria Caballero Aguilar, con su participación llenaron de sentido, ideas, experiencias y emociones las páginas de esta publicación, le dieron vida. Agradezco el tiempo que me brindaron, su colaboración y cada una de las cosas que compartieron conmigo.

Encontré en Citlali Ferrer una gran interlocutora, quien, a partir de su lectura comprometida, fresca y honesta, enriqueció el texto con observaciones, comentarios y correcciones. Gracias a Pericles Lavat, Galo Ibarra e Ian Lizaranzu por las imágenes realizadas para este proyecto; a Jair Gómez, Ketzalli García, Luis Ricardo Campos y Mateo Reyes por ayudarme con la transcripción de entrevistas; y a Efraím Blanco por dar forma a la publicación.

A *Casa Vecina*, *Medialabmx* y la Secretaría de Cultura del Estado de Morelos les agradezco el respaldo otorgado a la propuesta, y de manera especial, reconozco al Centro Morelense de las Artes y a su rector Luis Lavat Guinea, por creer en esta investigación desde su origen y publicarla.

Por ser parte de este y otros proyectos de vida, muchas gracias a: Claudia Lagunes, Eréndira Contreras, José Espíritu, Norberto Espíritu, Israel Merino y Valentina Espíritu, por llenarme de amor y fortaleza.



## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?* Sequitur, Madrid, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2011.
- CONACULTA-CENART, *Interdisciplina, escuela y arte*, Antología, Tomo 1, México, 2004.
- Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A.C., *Lugar\_cero. Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, Fundación Carlos Slim, Casa Vecina, México, 2012.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Madrid, 2010.
- Guzik, Ariel, *Máquinas*, CONACULTA, FONCA, México, 2013.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona-Buenos Aires-México, 2004.

## Fuentes electrónicas

- Borgdorff, Henk, “El debate sobre la investigación en las artes”, Amsterdam School of the Arts, 2005, en: <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Casa Vecina*, en: <http://casavecina.com/>
- La Redacción, “Ariel Guzik da a conocer una máquina de su invención que reproduce la música interior de los seres vivos”, *Revista Proceso*, 14 de diciembre de 1996, en: <http://www.proceso.com.mx/173888/ariel-guzik-da-a-conocer-una-maquina-de-su-inven-cion-que-reproduce-la-musica-interior-de-los-seres-vivos>
- Medialabmx*, “Parásitos urbanos”, en: <http://medialabmx.org/parasi-tos-urbanos/>

Medialabmx, “Colmena”, en: <http://medialabmx.org/colmena/>  
Mejor Vida Corp. en: <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>  
Sánchez, Alejandra, “En la oscuridad buscan despertar otros sentidos”, en *Crónica*, 16 de julio de 2004, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/134654.html>  
Sevilla, María Eugenia, “Guzik, el silencio del caos y la música de las esferas”, *El Financiero*, 9 de enero de 2015, en: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/guzik-el-silencio-del-caos-y-la-musica-de-las-esferas.html>  
Suter, Gerardo, “Opinión y Reunión” en *Revista Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, No. 1, 2015, en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/211/611>  
Suter, Gerardo, “Tres sobrevuelos al campo artístico. Educación y procesos creativos”, en *Revista Metal*, No. 2, pp. 12-18, 2016, en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/181/371>  
Wolffer, Lorena en: <http://www.lorenawolffer.net>  
*Parásitos urbanos*, en: <http://www.parasitosurbanos.com/parasitos/proyecto.html>  
*Plantas nómadas*, en: <http://www.plantasnomadas.com/>

## Videos

*Arte en Construcción*, “Arte público/arte político I”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=d9ljeLmRXDs>  
*Máquinas*, Ariel Guzik, en: <https://vimeo.com/128321745>  
Minerva Cuevas: Bridging Borders | Art21 “Exclusive”, Episode #245, en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPtQJFpOLAM>  
“Norma Elena Arredondo, Interdisciplina Artística en Escénica”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=GKRuyvZeb2A>



EDITORIAL  
**CACOMIXTLE**

Editorial Cacomixtle nace de la necesidad del Centro Morelense de las Artes de contar con un programa de publicaciones que sirva a la comunidad de nuestra Institución como apoyo en los trabajos de investigación de docentes y alumnos de las cuatro escuelas (Artes Visuales, Música, Teatro y Danza), beneficiando y enriqueciendo la vida académica no solo dentro del Centro sino permeando a la población en general.